MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

mai 1974 5

CUPRINS

Din expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Congresul Frontului Unității Socialiste.

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de către Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, cu prilejul alegerii în funcția de Președinte al Frontului Unității Socialiste.

Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu de participanții la Sesiunea Științifică Jubiliară de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București

D. D. BOTEZ (muzica) și *CORNELIU ȘERBAN* (versurile)

Pentru-al țării viitor 1

TIBERIU OLAH

Folclor și esență, școală națională și universalitate 4

LUCIAN METIANU

Specific național și universalitate . 6

ION DUMITRESCU
DR. VASILE TOMESCU

Dumitru D. Botez la 70 de ani . . 8

DR. VASILE TOMESCU

Cuvînt la cel de al V-lea Congres Unional al Compozitorilor și Muzicologilor sovietici (Moscova, 5 aprilie 1974) 10

DIN TEZAURUL MUZICOLOGIEI NOASTRE

TIBERIU BREDICEANU

„Mioriţa" — studiu și culegere de folclor . 11

CREAȚII

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Opera-frescă „Trepte ale istoriei" de Mihai Moldovan 20

VIAȚA MUZICALĂ

SEMNEAZĂ :

IOSIF SAVA, J. — V. PANDELESCU, EDGAR ELIAN, TH. BĂLAN, CONSTANTIN DRĂGOI, N. BRÎNDUȘ, ROMEO ALEXANDRESCU, RODICA POPESCU, ENEA BORZA, DAN BUCIU BORIS CHELARU, GH. LUCHESCU, CONSTANTIN RĂSVAN . . 25

ION DUMITRESCU

PETRE BRĂNCUȘI

GEORGE MANOLIU

Florin Eftimescu . . 38

DE PESTE HOTARE

L. C.

Muzica românească oglindită în presa din R. D. Germană 40

I. R.

Turneul orchestrei „Camerata" în Spania 42

SOMMAIRE

Extraits de l'exposé du Président de la République Socialiste de Roumanie au Congrès du Front de l'Unité Socialiste.

Télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie par le Comité de Direction de l'Union des Compositeurs, à l'occasion de son élection comme président du F.U.S.

Télégramme adressé au Président de la République Socialiste de Roumanie par les participants à la Session scientifique de Musique, organisée à l'occasion des 30 années depuis la libération, au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest (avril 1974). . . . . .

D. D. BOTEZ (musique) et *CORNELIU ȘERBAN* (vers)

Pour l'avenir du pays 1

TIBERIU OLAH

Folklore et essence, école nationale et universalité 4

LUCIAN METIANU

Spécificité nationale et universalité . 6

ION DUMITRESCU
DR. VASILE TOMESCU

Dumitru D. Botez à 70 ans 8

DR. VASILE TOMESCU

Allocution au V-eme Congrès Unional des Compositeurs et des Musiciens soviétiques (Moscou, avril 1974) 10

DU TRÉSOR DE LA MUSICOLOGIE ROUMAINE

TIBERIU BREDICEANU

„Mioritza" — étude et recueil de folklore 11

OEUVRES

LUMINIȚA VARTOLOMEI

Opéra-fresque „Les marches de l'histoire" de Mihai Moldovan 20

LA VIE MUSICALE 25

DE L'ÉTRANGER

L. C.

La musique roumaine dans la presse de la République Démocratique Allemande . . 40

I. R.

Tournée de l'orchestre „Camerata" en Espagne 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (en français par COLETTE GHIMPEȚEANU)

SILHOUETTES :

Achim Stoia ; Doru Popovici ; Radu Șerban ; Liviu Rusu 43

CHRONIQUES :

J. — V. PANDELESCU :
Miniatures pour piano ; Marsyas d'Alfonso Castaldi 48
Partitions et livres parus aux Editions Musicales

https://biblioteca-digitala.ro

Din expunerea tovarășului
NICOLAE CEAUȘESCU
la Congresul Frontului Unității Socialiste

«Primul Congres al Frontului Unității Socialiste reprezintă un moment istoric de mare importanță care deschide o nouă etapă în dezvoltarea vieții sociale și politice a României socialiste. El are rolul de a consolida bazele unui organism politic permanent, revoluționar, democratic, menit să constituie cadrul organizatoric adecvat pentru participarea oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, a întregului popor, la viața politică, la conducerea tuturor domeniilor de activitate, în vederea înfăptuirii programului Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate în România.

Constituit cu aproape șase ani în urmă, Frontul Unității Socialiste s-a afirmat cu putere, în viața societății noastre socialiste, ca un larg organism democratic de unire a tuturor organizațiilor politice, obștești, culturale, a eforturilor maselor largi populare, în frunte cu clasa muncitoare, sub conducerea Partidului Comunist Român, pentru realizarea programului de ridicare a bunăstării și fericirii întregului nostru popor. Frontul Unității Socialiste reunește toate clasele și categoriile sociale din țara noastră — clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, celelalte categorii sociale, animate toate de aceleași interese și acționînd în strînsă unitate în vederea înfăptuirii programului de dezvoltare socialistă a României»...

★

«Îndatoriri de seamă revin Frontului Unității Socialiste în organizarea activității educative, de formare a omului nou, constructor al socialismului, în afirmarea puternică în intreaga viață socială a principiilor eticii și echității socialiste. Este necesar să folosim cu rezultate mai bune mijloacele de care dispune societatea noastră — presa, radioul, televiziunea, arta — pentru ridicarea nivelului de cultură și dezvoltarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii. Întreaga activitate cultural-educativă trebuie să se desfășoare într-o direcție unitară, în slujba ridicării nivelului de cunoștințe și a lărgirii orizontului de înțelegere al maselor largi populare. Creatorii de literatură și artă au datoria să făurească tot mai mult opere militante, care să contribuie la formarea concepției materialist-dialectice despre lume și viață a maselor, îndeosebi a tineretului, să mobilizeze energia și elanul creator al oamenilor muncii în edificarea socialismului, să dezbată problemele eticii noi, să contribuie la elevarea spirituală a celor ce muncesc»...

★

...«Întreaga activitate politică, educativă, cultural-artistică trebuie să fie dominată de un puternic suflu revoluționar, să fie îndreptată în direcția combaterii concepțiilor și mentalităților învechite, anacronice, să cultive spiritul nou, socialist în gîndirea și comportarea oamenilor, în relațiile sociale, în întreaga viață a societății noastre.

Trebuie să punem permanent în centrul activității Frontului Unității Socialiste omul cu preocupările lui, bunăstarea și fericirea

https://biblioteca-digitala.ro

întregului popor, făurirea celei mai drepte societăți, societatea socialisă multilateral dezvoltată, societatea comunistă. Umanismul socialist trebuie să se întemeieze pe o etică și echitate nouă, superioară, pe relații de colaborare și stimă reciprocă între toți membrii societății. Umanismul socialist are ca bază participarea tuturor cetățenilor la munca productivă pentru sine și pentru societate, ca factor primordial al progresului. Umanismul nostru trebuie să fie, ca să spun așa, umanism de omenie ; omul să fie deplin liber și stăpîn pe destinele sale, să acționeze în mod conștient pentru făurirea propriului său viitor, care coincide cu viitorul comunist al omenirii. Trebuie să avem permanent în vedere că fericirea personală nu poate fi realizată decît odată cu bunăstarea, fericirea și libertatea întregului nostru popor»...

★

...«Bilanțul măreț pe care poporul nostru îl face în acest an — anul celei de-a XXX-a aniversări a eliberării patriei — realizările istorice dobîndite în toate domeniile, la care o importantă contribuție au adus toate organizațiile Frontului Unității Socialiste, stau chezășie că națiunea noastră va cunoaște noi și noi progrese pe tărîmul înfloririi multilaterale, al ridicării gradului de civilizație și bunăstare al întregului popor.

Avem toate condițiile pentru ca în anii următori să ridicăm patria noastră pe noi culmi de civilizație și progres, să dăm un avînt și mai puternic activității generale de înfăptuire a marilor obiective, de ridicare economică-socială a țării, de înflorire multilaterală a națiunii noastre socialiste. Congresul al XI-lea al partidului care va avea loc în acest an — în care facem bilanțul a 30 de ani de muncă și viață liberă — va pune în fața noastră un măreț program de activitate pentru edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și trecerea la construirea societății comuniste.

Doresc să-mi exprim deplina convingere că eroicul nostru popor, clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, întregul popor — bărbați și femei, tineri și vîrstnici, români, maghiari, germani și de alte naționalități — vor acționa în strînsă unitate pentru înfăptuirea cu deplin succes a acestui program minunat, pentru a asigura progresul și prosperitatea patriei, făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și a societății comuniste în România»...

https://biblioteca-digitala.ro

Mult iubite tovarăşe NICOLAE CEAUŞESCU

Alegerea Dumneavoastră ca Preşedinte al Frontului Unităţii Socialiste înseamnă pentru noi, compozitorii şi muzicologii, un act de imensă semnificaţie, chezăşuind înaintarea şi mai hotărîtă a întregii noastre societăţi pe drumul progresului şi civilizaţiei, ridicarea pe noi trepte a României contemporane.

În personalitatea Dumneavoastră, mult stimate Tovarăşe Secretar General şi Preşedinte al Republicii, noi vedem întruchiparea celor mai înalte virtuţi patriotice şi internaţionaliste, exemplul luminos de militant pentru bunăstarea şi fericirea poporului român, pentru cauza păcii şi cooperării între toate naţiunile lumii.

Simbol al voinţei şi acţiunii tuturor talentelor şi energiilor creatoare de care dispune astăzi poporul român, Frontul Unităţii Socialiste va contribui sub conducerea Dumneavoastră înţeleaptă şi fermă, la realizarea măreţului program de dezvoltare economică şi social-culturală a ţării, stabilit de partid şi înfăptuit cu însufleţire de milioanele de oameni ai muncii.

Ca membră a Frontului Unităţii Socialiste Uniunea Compozitorilor va face totul pentru ca eforturile oamenilor de muzică să răspundă cu şi mai multă eficienţă exigenţelor culturii socialiste. Ne vom strădui să întîmpinăm cu noi realizări în munca de creaţie şi în activitatea de educaţie muzicală marile evenimente istorice ale acestui an, aducînd astfel cîntare fierbinte Patriei socialiste, partidului, şi iubitului conducător al ţării.

COMITETUL DE CONDUCERE AL UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.S.R.

https://biblioteca-digitala.ro

Mult iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu

Compozitorii, muzicologii, interpreţii, pedagogii muzicali, studenţii, întruniţi în cadrul lucrărilor Sesiunii ştiinţifice jubiliare dedicată aniversării a treizeci de ani de la Eliberarea patriei de sub dominaţia fascistă şi celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, vă rugăm să primiţi expresia dragostei noastre profunde şi a înaltei preţuiri pentru Dumneavoastră, mult stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, cel mai iubit fiu al poporului român, asigurarea ataşamentului nostru neţărmurit faţă de politica înţeleaptă a Partidului Comunist Român, de înflorire materială şi spirituală a României socialiste.

Ne-am străduit ca, urmînd îndemnul adresat de Dumneavoastră tuturor oamenilor de cultură, să dezbatem cu exigenţă şi principialitate problemele dezvoltării muzicii noastre în era socialismului, să reliefăm marile îndatoriri care ne revin pe drumul însufleţirii contemporanilor noştri în opera cutezătoare şi nobilă de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate în patria noastră.

Sesiunea ştiinţifică a scos în evidenţă marile resurse de care dispunem pentru a da glas chemării formulată în documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971 precum şi în recentele documente de partid, continuînd astfel, într-o permanentă ascensiune, realizările culturii muzicale româneşti în anii de după Eliberare.

În centrul atenţiei noastre stau obiectivele majore ale culturii contemporane, factor militant pentru împlinirea înaltului ideal al eticii şi echităţii socialiste, pentru ridicarea conştiinţei omului nou. Ne angajăm să punem întreaga noastră putere de muncă, talentul şi energia de care dispunem, în slujba răspîndirii frumuseţilor muzicii în rîndurile cele mai largi ale poporului, să cîntăm eroismul constructorilor socialismului, trecutul glorios de luptă al poporului, să dăm glas prin arta noastră aspiraţiilor de pace şi cooperare între popoare, al cărui exponent de prestigiu mondial sînteţi Dumneavoastră, mult stimate tovarăşe Secretar General şi Preşedinte al Republicii Socialiste România.

Participanţii la Sesiunea ştiinţifică jubiliară organizată de Uniunea Compozitorilor din R. S. România, Conservatoarele de muzică din Bucureşti, Cluj, Iaşi, Institutul de Istoria artei al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, Institutul de etnografie şi folclor, oameni de muzică, cadre didactice, cercetători, studenţi, sîntem hotărîţi să sporim eforturile noastre pentru a cinsti cu noi înfăptuiri creatoare marile sărbători din acest an ale naţiunii noastre socialiste, contribuind la realizarea programului de înflorire multilaterală a scumpei noastre patrii.

PREŞEDINTELE UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA
ION DUMITRESCU

RECTORUL CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"
PETRE BRÂNCUŞI

https://biblioteca-digitala.ro

PENTRU-AL ȚĂRII VIITOR

Versurile de CORNELIU SERBAN — *Muzica de* D.D. BOTEZ

Grave, pesante (♩=cca 92)
mf
S.
A.
T.
B.
1. Că - tu - șe, lan - țuri, u - mi - liri ___ Am în - du - rat ne - nu - mă -
2. Dînd glas pu - ter - ni - cei che - mări ___ În in - su - rec - ți - a ar -
3. Po - po - ru - i fa - ur și stă - pîn, ___ Ța - ra - i gră - di - nă - nflo - ri -
un poco più mosso
ra - te Pur - tînd în i - nimi și - n pri - viri ___ Sfîn - ta cre -
ma - tă Au - gust de foc ve - sti în zări ___ Iz - bîn - da
toa - re Par - ti - dul Co - mu - nist Ro - mân ___ Ne poar - tă

https://biblioteca-digitala.ro

cresc. e poco rit.
Refren
a tempo
din — ţă-n li — ber — ta — te.
în — de-lung vi — sa — tă.
pa — şii că — tre soa — re.
Au — gust do-ua zeci şi
din — ţă-n li — ber-ta — te.
în — de — lung vi — sa — tă.
pa — şii că — tre soa — re.
Au — gust do-ua zeci şi
din — ţă-n li — ber-ta — te.
în — de lung vi — sa — tă.
pa — şii că — tre soa — re.
Au — gust
din — tă-n li — ber-ta — te.
în — de — lung vi — sa — tă.
pa — şii că — tre soa — re.
Au — gust
trei Te-ai năs — cut din a — prig dor Pes-te
trei Te-ai năs — cut din a — prig dor Pes-te
do-uă zeci şi trei Te-ai năs — cut din a — prig dor Pes-te
do-uă zeci şi trei Te-ai năs — cut din a — prig dor Pes-te
ani de lup-te, grei Lu-mi-nînd bi-ru-i-tor
ani de lup-te, grei Lu-mi-nînd bi-ru-i-tor
ani de lup-te, grei Lu-mi-nînd bi-ru-i-tor
ani de lup-te, grei Lu-mi-nînd bi-ru-i-tor

https://biblioteca-digitala.ro

f
Au- gust do-uă zeci și trei Te î - nalți ne - mu - ri -
f
Au-gust do-uă zeci și trei Te î - nalți ne - mu - ri -
f
Au - gust do-uă zeci și trei Te î - nalți ne -
f
Au - gust do - uă zeci și trei Te î - nalți ne -
rit.
p
tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al
1.2.
f
ță - rii vi - i -
p
tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al
f
ță - ri vi - i -
p
mu-ri-tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al
f
ță - rii vi - i -
p
mu-ri-tor Zi de glo - rii și te - mei Pen-tru-al
f
ță - rii vi - i -
3.
tor!
ță - rii vi - i - tor!
tor!
ță - rii vi - i - tor!
tor!
ță - rii vi - i - tor!
tor!
ță - rii vi - i - tor!

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 5 (268) mai 1974

FOLCLOR ŞI ESENŢĂ, ŞCOALĂ NAŢIONALĂ ŞI UNIVERSALITATE

de Tiberiu OLAH

„Socotesc folclorul perfect în sine — spune Enescu — însă folosirea lui în lucrările simfonice echivalează cu o slăbire, o diluare a lui".

Care este semnificaţia celor de mai sus? Unii muzicieni au fost tentaţi să vadă în această afirmaţie o oarecare subapreciere a folclorului.

Cum trebuie înţeleasă influenţa muzicii populare asupra celei culte, profesionale?

La această întrebare s-au dat şi se dau diferite răspunsuri. Se citează des şi toată lumea este de acord cu teza după care impulsurile folclorice trebuie să devină — cum spunea Bartók — „limba maternă" a compozitorului. Ar fi oare o contradicţie între afirmaţia lui Bartók şi Enescu? Nicidecum! Pentru că melodia populară autentică reprezentînd o perfecţiune a expresiei artistice nu mai are nevoie de „ajustări" din partea compozitorului. S-ar putea întreba în continuare: nu este îngăduit citatul folcloric? Nu poate fi vorba nici pe departe de aceasta. Dar folosirea citatului cere *personalitate,* orice notă scrisă de compozitor reclamă fantezie şi trebuie să constituie un act de creaţie, iar armonizarea unei melodii reprezintă procesul căutării unei ambianţe sonore, cel puţin echivalentă acesteia ca forţă expresivă. Compozitorul trebuie să se străduiască a descoperi acele latenţe armonice implicate în însăşi melodia la care a făcut apel.

Ce reprezintă un citat de coral la Bach? O varietate imensă de posibilităţi, de la „simpla" armonizare, pînă la ampla fantezie-coral şi preludiu-coral. Aceste considerente componistice rămîn valabile şi azi, cînd sînt folosite melodii folclorice autentice. De exemplu, melodiei populare i se poate adapta un simplu acompaniament (stadiul corespunzător simplelor armonizări de coral ale lui Bach). În acest caz, cîntecul respectiv are un rol primordial, restul rămînînd pe un plan secund.

O altă fază ar fi aceea în care cîntecul popular are un rol de motto încadrat într-un *material contrapunctic,* cînd elementul dominant *nu apare explicit* (principiu similar cu procedeul folosit în fantezie-coral şi preludiu-coral). Toate aceste aspecte au avut şi au, nu o dată, întruchipări remarcabile în muzica noastră.

Există muzicieni care cred că melodia populară nu suportă decît armonii simple. Cunoscînd numai sistemul tradiţional occidental major-minor, ei înţeleg prin această armonie, înlănţuiri de tonică şi dominantă.

Cu cît e mai primitivă, mai rudimentară melodia (din punct de vedere structural), armonizarea ei trebuie să fie deosebită. Mă refer, de exemplu, la melodii arhaice cu 2—3 trepte, a căror forţă interioară este extraordinară. Nu aflăm aici bariere de ordin tonal şi funcţional, iar absenţa acestor bariere duce, cu evidenţă, la o mai mare libertate creatoare — libertate presupunînd fantezie în mînuirea corelaţiilor tonale. Noile trăsături melodice duc la noi concepte armonice, generînd schimbări fundamentale în conceptul de consonanţă şi disonanţă. (Aşa, bunăoară, în cîntecul bihorean şi cel hunedorean cvarta mărită nu apare ca disonanţă şi nu cere să fie rezolvată după legile armoniei tradiţionale).

Din cauza unor atitudini necreatoare, impersonale în prelucrarea citatului folcloric, unii muzicieni au tras concluzia că asemenea prelucrări reprezintă o treaptă inferioară a creaţiei muzicale. Problema e complexă şi are două laturi: una istorică şi alta contemporană. Dacă această descoperire a potenţelor folclorului a constituit o revoluţie în gîndirea muzicală a compozitorilor noştri din veacul trecut şi chiar din primele decenii ale secolului XX, exigenţele creaţiei muzicale actuale obligă la mai mult decît o simplă atitudine de exaltare în faţa tezaurului nepreţuit al artei populare. Azi o atitudine pasivă, care maschează incapacitatea forţei creatoare prin citate frumoase în sine dar tratate impersonal şi uneori chiar rudimentar, poate fi considerată ca un adevărat parazitism. Este preferabilă urmărirea unei execuţii realizată de un taraf popular autentic, unei aşa-zise prelucrări, care constituie o compilaţie a unor exerciţii de armonie dintr-un manual şcolăresc.

O asemenea atitudine nu poate trezi interes artistic, n-are nimic comun cu autenticul popular, ea reprezintă o adevărată violare a bunului obştesc. Cu cît personalitatea artistului este mai puternică, mai bine conturată, cu atît mai mult se va face simţită amprenta creatorului şi în acest gen de exprimare. Deci cunoaşterea şi asimilarea tuturor *cerinţelor componistice contemporane* se impune cu stringenţă şi în acest domeniu. Prelucrarea „pură" la marii creatori ne apare totdeauna legată

https://biblioteca-digitala.ro

organic de întreaga lor creație. La urma urmei, deci, universalitatea mesajului artistic este și trebuie să fie prezentă în toate capodoperele genului amintit.

Revenim la Bach. Citatele de coral din cantatele și oratoriile sale fac parte constitutivă din lucrările respective. Ele sînt elemente de ordin dramaturgic — deci foarte personale — și nu simple divertismente. În fond e îndeobște cunoscut că toată arta lui Bach este pătrunsă de coralul protestant (a cărui origine populară se cunoaște). Dar de la formele ei concrete — adică citat — pînă la abstractizări apocaliptice din crucifixul *Missei în si minor* ori pînă la *Arta fugii* se vede drumul artistului gînditor, al creatorului de geniu, care transformă necontenit materialul sonor. Această veșnică metamorfoză a materialului are un rol deosebit în creația muzicală. Transfigurarea creatoare, însă, nu reprezintă o treaptă ierarhică, din punct de vedere valoric, deoarece — așa cum s-a mai arătat — aceste modalități pot coexista în aceeași lucrare, după cum pot figura ca entități aparte. Aș afirma totuși că numai o personalitate capabilă de sinteză și esențializarea materialului folcloric va realiza și prelucrări de un autentic fior artistic.

Oare diferitele aspecte ale Păsării măiastre de Brâncuși — aceste veșnice metamorfoze de la concret la esență — nu reflectă același proces? Drumul parcurs de la 1. pasărea concretă la 2. reducerea ei la esență și 3. la concentrarea ei ulterioară într-o linie aerodinamică, 4. generalizarea ei filozofică (de pildă coloana infinită reprezentînd năzuința spre veșnicie și perfecțiune) reflectă același proces creator (în cazul de față drumul de la motivul popular cu caracter sculptural-pictural, la esențializare, la universalizare).

Tot astfel în genialele *Impresii din copilărie* de G. Enescu, alături de motive ce ar putea fi citate folclorice aflăm intonații care nu mai pot fi asemuite cu melodii populare, ele fiind tot rezultatul unei esențializări de o înaltă forță artistică: „vîntul din horn", „pasărea din colivie" — tot o pasăre măiastră transfigurată cu mijloace muzicale. În aceste cazuri intonațiile apropiate de cele populare sînt îmbinate organic cu cele sublimate artistic.

În *Oedip,* în *Cvartetul de coarde nr. 2* ca și în *Simfonia de cameră* sau *Vox Maris,* procedeul acesta este dus mai departe; aluziile la intonațiile cu caracter popular sînt mai greu sesizabile, lucrările fiind rezultatul unei asemenea sinteze și generalizări superioare — tendință care nu contrazice ci, dimpotrivă, confirmă teza enesciană enunțată în cazul acestor considerațiuni.

Urmărind drumul creației noastre, se poate remarca ușor că majoritatea compozitorilor tind spre o asemenea sinteză. Aproape în fiecare lucrare se poate desluși clar prezența folclorului sau, ca o necesitate ulterioară, transfigurarea succesivă a acestuia, potrivit temperamentului și capacității creatoare a autorilor. Acest proces poate să ajungă pînă la transformările cele mai radicale, unde compozitorii respectivi, apelînd la cele mai valoroase cuceriri ale muzicii universale, ajung, în unele cazuri, la un limbaj personal, nou, inedit.

Este limpede că nu există „rețete" sau sfaturi în ceea ce privește fixarea punctului de la care trebuie pornit, în cazul de față, sau a punctului final pînă la care se poate ajunge prin acest procedeu de filtrare personală a melosului popular.

În artă, orice principiu exclusivist, chiar dacă ar putea duce în unele cazuri la o întruchipare strălucită, reprezintă totuși o îngustare a forței creatoare. O asemenea absolutizare duce la fetișizarea anumitor procedee, la monopolul anumitor curente și tendințe. Așa s-a întîmplat la un moment dat cu absolutizarea principiilor realismului din sec. XIX (implicit și a unor teorii despre folclor) considerate unic valabile și în secolul nostru.

Dar, făcînd abstracție de aceste excese evidente, și pornind de la exemplele concrete ale practicii muzicale seculare, putem să ajungem la anumite concluzii indiscutabile:

1. Folclorul poate avea valoare universală și ca citat, dacă e prelucrat la un nivel înalt; mai precis, dacă această prelucrare reprezintă o viziune personală superioară și contemporană,

2. Nu se pot fixa limite inferioare sau superioare în ceea ce privește nivelul gradului de transformare sau esențializare a materialului folcloric. Toate stadiile pot coexista, după cum și fiecare fază, luată aparte, are dreptul la existență.

3. Menționăm, de asemenea, că nu pot fi indicate nici normative privind prelucrarea practicii muzicale contemporane. Aici trebuie delimitată granița dintre arta muzicală, fie ea chiar experimentală, și impostură. Nu poate fi pus semn de egalitate între unele producții pseudo-artistice (practicate de altfel de oameni lipsiți de tehnică componistică) și rezultatul unor experiențe vii, ușor sesizabile, în evoluția unor creatori și lucrările lor. Acestea din urmă au vădit, prin forța lor de expresie, un caracter inedit, deci sînt rodul unor necesități artistice și reprezintă o nouă viziune asupra realității.

Și acum, vorbind de originalitate, ca despre trăsătura care, la urma urmelor, ne-a ridicat în ochii lumii, după părerea mea, autentica originalitate se exprimă în contribuția compozitorului, sau a unei anumite școli, la evoluția limbajului muzical. Ea poate fi mai mare sau mai mică, dar la creatorii importanți există în mod necesar. În aparență paradoxal — și în fond cu totul dialectic — dacă tradiția muzicii culte a Europei o desfășurăm în proces istoric, ea nu se manifestă altminteri decît ca o acumulare a inovațiilor, și nicidecum ca un inventar de dogme imuabile. Același aspect își păstrează valoarea și în cazul specific al oricărei națiuni. *Relația* dintre *tradiție și inovație,* mai bine zis măsura progresului artistic

https://biblioteca-digitala.ro

nu este neapărat asemănătoare cu procesul biologic, acesta din urmă exprimat prin cele două mari treceri ale sale: naşterea şi moartea. Mersul înainte în artă se arată, dimpotrivă, ca o acumulare, ca o cizelare continuă a materiei. Iată un proces deosebit, presupunînd mult spirit analitic, critic şi de selecţie, cel care în ultimă instanţă poate genera noi descoperiri.*)

În ceea ce mă priveşte, repet, consider că întregul tezaur folcloric păstrat pe teritoriul României este inepuizabil şi că ne oferă azi sugestii noi. Trebuie doar să le dăm curs, punînd în acţiune acel spirit de care vorbeam. Fidelitatea faţă de folclor nu presupune numai compunerea unor melodii sau a unor celule muzicale asemănătoare intonaţiilor populare. Ea ne obligă mai mult, la explorarea unor domenii neutilizate pînă acum, unele chiar nebănuite, cum ar fi spre exemplu posibilităţile ritmului liber, emancipat faţă de canoanele simetriei tradiţionale; mă gîndesc, de exemplu, la acel inefabil — despre care am vorbit la început — dat prin combinaţiile de două sau de trei note, la fiecare reapariţie a lor primind noi expresii, datorită unor uşoare diferenţe de intonaţie şi unor subtile asimetrii neîncadrabile în practica muzicii occidentale. Mai am în minte un nou sens muzical al epicului, aşa cum se regăseşte el în zona aparent îndepărtată a vechilor balade şi colinde dar care exprimă nişte adevăruri veşnic umane.

O altă caracteristică a continuităţii tradiţiei este că nu toate conexiunile se fac prin reluarea nemijlocită a unor procedee existente înainte — şi „la modă", am putea adăuga. E posibilă şi reactualizarea unor idei schiţate sau intuite de mult, într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat. Tot aşa, se poate continua tradiţia prin reluarea unor elemente cîndva colaterale ei şi care pot deveni specifice abia în momentul de faţă. În nici un caz nu e vorba aici de discontinuitate — adică de moarte şi de naştere biologică — ci de un alt tip de înnodare a trecutului cu prezentul. Pentru că prezentul tău sau trecutul apropiat te vor influenţa, fără doar şi poate, într-un fel sau altul.

M-am oprit, evident, în primul rînd asupra anumitor idei legate de folclor şi asupra unor anumite modalităţi de transfigurare a acestuia. Un lucru e cert: folclorul (văzut în complexitatea sa), tradiţia enesciană şi a şcolii româneşti (care la rîndul lor pot constitui un alt impuls poate echivalent cu acela al folclorului), precum şi practica contemporană (de cuceririle căreia trebuie ţinut seamă), deschid compozitorilor români un orizont larg al inspiraţiei creatoare. Toate acestea au contribuit şi pot contribui la afirmarea unei viziuni artistice proprii, personale, care să constituie un aport de seamă la patrimoniul culturii universale.

* Asupra problemei *Tradiţie şi inovaţie* ne vom referi mai pe larg într-un viitor studiu.

Specific naţional şi universalitate

de **Lucian METIANU**

La poporul român, specificul naţional s-a definit şi conturat de-a lungul a multor secole, trăite într-un peisaj geografic variat, în condiţii social economice aparte, avînd o cultură cu bogate tradiţii şi obiceiuri, de o factură psihică armonioasă şi echilibrată, zămislindu-se astfel conştiinţa comunităţii de origine, teritoriu, neam şi limbă, acea conştiinţă a unităţii sale de cultură.

Printre atribuţiile morale fundamentale ale poporului român, pot fi enumerate: omenia, simţul măsurii, dragostea pentru dreptate, mentalitatea realistă, spiritul de toleranţă, de înţelegere, de asemenea o anume melancolie pe care o găsim în doine, acea stare spirituală specifică a cîntecului lung, ce ne creează un profund sentiment al dorului, dublat de bucuria de a trăi şi încrederea în viitor.

Plămădită la confluenţa acestui complex de elemente materiale şi spirituale, opera de artă este în chip natural specific naţională, poartă adînc impregnată în structura sa intimă, amprenta particularităţilor psihice ale poporului român. Conceptul de specific naţional a preocupat în decursul vremurilor în mod deosebit pe creatorii şi teoreticienii noştri, precizîndu-se şi îmbogăţindu-se mereu.

Astfel, au fost reţinute ca fiind caracteristice pentru definirea originalităţii artei şi literaturii române: limba, cu multiplele sale funcţii în formare, păstrarea, transmiterea şi dezvoltarea specificităţii spiritului românesc; inspiraţia izvorîtă din tradiţiile şi obiceiurile specific naţionale, precum şi prelucrarea în modalităţi proprii a temelor general-umane.

Arta populară a fost întotdeauna un izvor nesecat de inspiraţie pentru arta cultă. Prin legătura neîntreruptă între cele mai vechi tradiţii folclorice şi sentimentul naturii prin care se exprimă, comuniunea sufletească o omului cu natura, se creează la poporul român acel cult al tradiţiei şi al umanului.

Originalitatea naţională marchează amplitudinea şi valoarea contribuţiei pe care arta noastră o poate aduce patrimoniului culturii universale.

Pentru ca o operă de artă naţională să devină universală, trebuie să întrunească mai multe calităţi: să se refere la întreaga lume, la univers privit în ansamblul său; să cuprindă toţi membrii colectivităţii umane, însuşirile şi regulile ce se pot verifica în toate cazurile. Exprimat mai clar, este capacitatea operei artistice, de a cuprinde şi de a fi înţeleasă de un public cît mai larg cu putinţă, pe cît posibil, tuturor oamenilor şi tuturor timpurilor. Identificîndu-se cu aspiraţiile poporului său, cu modul său particular de gîndire şi acţiune, creatorul de geniu proiectează pe un plan general, etern uman, cu clarviziunea viitorului, o problematică specifică, dar care interesează

https://biblioteca-digitala.ro

oamenii de pretutindeni și din totdeauna, dezvăluindu-le trăsăturile specifice neamului său, dezvăluindu-le din experiența proprie trăsăturii esențiale ale condiției umane. Bach, Enescu, Shakespeare, Eminescu, Beethoven, Brâncuși sau Ion Barbu sînt creatori universali, pentru că în creația lor, deși circumscrisă unor coordonate spațiale și temporale ale unei colectivități, se regăsesc toți oamenii, indiferent de condiția lor socială, loc geografic, sau moment istoric în care trăiesc. Este adevărat că fiecare operă de artă este ambiguă, conținînd elemente de universalitate cît și elemente de ordin național, regional local, concretizări ce se pot realiza pe zone din ce în ce mai strînse. Unele sentimente, cazuri, situații prezintă un grad de interes general, însă ele sînt trăite diferit de la o colectivitate la alta, în stare pură absolută.

Se pune atunci întrebarea:

— În artă există cu adevărat universal?

După cum spunea Tudor Vianu:

— „Universal în artă reprezintă suma, sinteza, chintesența contribuțiilor naționale, totalitatea laturilor celor mai de seamă din diferite creații naționale, de el depind în mod concret-istoric valoarea și strălucirea lor, el le înrîurește permanent într-o reciprocitate organică".

Unul din factorii care contribuie de asemenea la universalizarea operei de artă este participarea ei la circuitul mondial de valori spirituale, fiind o necesitate vitală pentru asigurarea dezvoltării normale a artei și literaturii.

Convingerea mea e că în artă trebuie să vezi realitatea cu ochii timpului tău. Se știe că tradiția noastră folclorică are imensa calitate de a oferi o întreagă lume de expresii inedite.

Avangarda Occidentului, în general ignorînd cele mai vechi straturi de muzică, a avut naivitatea să le creadă invenții proprii. De pildă, mult discutata formă deschisă, o noutate șocantă în contextul de tradiție cultă a Occidentului, o regăsim la noi perfect ilustrată în străvechiul „cîntec lung" sau doină, o muzică făcută să răspundă în mod ideal nevoii de a cînta, cu sentimentul timpului infinit.

O ultimă modă adoptată de avangarda muzicii noi, cunoscută sub numele de „tendință minimală" (minimalistic tendency), urmărește, în fond, formularea imaginii artistice cu o extremă economie de mijloace. Dar oare, dacă nu mă înșel, nu acesta a fost idealul de înfăptuit al cîntărețului nostru popular? De curînd am terminat de lucrat o piesă cu hăulituri din Gorj. Am găsit unele exemple avînd numai două durate etalon și trei trepte de înălțime, selectate din ordinea armonicelor naturale. Cu aceste minime elemente, țăranul nostru a creat un model de conexiuni neprevăzute între evenimente.

Este ceea ce aș situa în zona cea mai actuală a cercetării muzicale. Tradiția noastră e un lucru prea serios ca să rămînă asociată numai cu pitorescul de convenință al ariilor naționale. Meritul școlii românești din secolul 20 este tocmai că, o dată cu *Sonata a III-a pentru pian și violină* de George Enescu, a reușit să transfere datele culturii celei mai vechi — o cultură anterioară mileniului cînd s-a cristalizat muzica Occidentului — în zonele de interes și de putere de analiză ale omului contemporan de pretutindeni. Pot spune că, personal, sînt de acord cu toți colegii care nu afișează direct produsul folcloric, cum ar fi de pildă o anume melodie compusă ca să sune folcloric, sau prelucrarea ei mai mult sau mai puțin în spiritul ei dat, fiind că asta ar fi, după mine, exact ceea ce se încadrează în termenul estetic de „kitsch". Sînt alături de compozitorii care au ajuns personal să descopere mecanismele intime din care e făcută o artă multimilenară cum e folclorul și, cu ele, să genereze o muzică proprie și totodată națională. Nouă, românilor, folclorul ne e mai la îndemînă decît altor popoare din Europa și, dacă știm să căutăm, avem toate șansele să ne găsim în el modele ideale.

Este ceea ce, după mine, ne poate defini în universal.

https://biblioteca-digitala.ro

Dumitru D. Botez la 70 de ani

Omagiez pe distinsul și vrednicul muzician Dumitru Botez, la împlinirea celor 70 de ani de viață și celor peste 45 de ani, dăruiți cu generozitate muzicii românești.

O fac dintr-un curat sentiment al datoriei, cu afecțiunea și prietenia, pe care le simt întregi și neschimbate de atîta vreme pentru profesorul, compozitorul, animatorul, — omul —, al cărui umăr l-am simțit întotdeauna și-a cărui inimă caldă a bătut la fel, în toate împrejurările, cînd muzica românească ne-a solicitat colaborarea.

Contemporani pe tărîmul culturii noastre noi, în anii încărcați de evenimente, am simțit din plin imboldurile, avînturile, grijile și bucuriile misiunii noastre, ne-am aflat colegi de străduanii și idealuri în Conservator, în Uniunea Compozitorilor, în atîtea și atîtea locuri și împrejurări, în care interesele artei pe care o slujim de mult timp, ne-au purtat.

Împreună am văzut înflorind în Uniunea compozitorilor creația muzicală și muzicologia, laolaltă ne-am străduit să strîngem în jurul și sub prestigiul ei material și moral, toate forțele, toate aspirațiile, noi profesorii am crescut în Conservator tinerele răsaduri de interpreți, dascăli, compozitori, muzicologi. Cu toții ne-am nevoit, în deceniile care s-au scurs de la Eliberare, pentru dezvoltarea vieții muzicale, pentru educația maselor, pentru ridicarea prestigiului muzicii și muzicienilor noștri, pentru înlesnirea vieții și activității lor.

Omagiez pe dirijorul de cor și animatorul vieții muzicale corale românești, pentru activitatea rodnică și îndelungată, desfășurată în cadrul formațiilor vocale ale Radiodifuziunii și Filarmonicii, pentru consolidarea bunei tradiții corale, pentru exigența și înaltul nivel profesional și artistic, pe care le-a impus în aceste instituții.

Cinste activistului neobosit pe tărîmul educației muzicale, a cărui prezență își întinde eficiența pe tot cuprinsul țării, în toate colțurile în care vibrează dragostea, pasiunea pentru muzică, interesul pentru tradiția nobilă a muzicii corale.

Onoarea care i se face astăzi, pornită din dragoste și manifestată cu sinceritate, se răsfrînge asupra întregii muzici românești și a tuturor muzicienilor. Prilejul care ni se oferă de a mărturisi gînduri bune și admirația pentru un slujitor emerit al muzicii, se încununează cu nimbul festiv al evenimentului.

Dumitru Botez știe să-i strîngă în jurul său, să-i stîrnească și să-i păstreze în vraja artei pe iubitorii genului coral — care simt mai mult decît plăcerea, — simt nevoia sufletească de a cînta împreună, de a-și uni glasurile în bucuria muzicii. În acest sens, coralele pe care le-a condus odinioară și corala, pe care a înjghebat-o și-o conduce astăzi, constituie o dovadă grăitoare. Priviți pe entuziaștii cîntăreți-coriști, strînși într-o perfectă comunitate de simțire, admirați-le plăcerea, dragostea de a cînta, disciplina, transfigurarea!

Un șef de cor devine, prin misiunea lui, un modelator de suflete, un corifeu al mesajului profund uman, pe care îl conferă vieții, solidaritatea spirituală prin muzică, fericirea pe care n-o poate oferi oamenilor decît bătrîna și sublima artă a sunetelor.

Stimez și iubesc pe omul și prietenul Dumitru Botez, colaborator fără reproș, tovarăș inimos de fapte bune, coleg loaial și civilizat, cinstit în gînd și vrednic în fapte.

Ion DUMITRESCU

*

Moștenind de la străbunii străbunilor noștri, odată cu atîtea alte valori spirituale, cuvîntul de „sărbătoare" și obiceiul ei, ne bucurăm astăzi să tălmăcim în jubileul unuia dintre maeștrii muzicii noastre, un jubileu al însăși muzicii noastre, mărturie a înfloririi ei în contemporaneitate, expresie a crezului și a efortului unic care înmănunchează generații, personalități, domenii de slujire artistică. Căci păstrarea valorilor moștenite, conservarea lor pentru posteritate, cinstirea lor în prezent sălăș-

https://biblioteca-digitala.ro

luiesc în adîncul cuvîntului de sărbătoare — dies conservatoria — și aceasta ne și îndreptățește, chiar ne cheamă cred să poposim cu sufletul cald de discipoli și de colegi, de iubitori ai muzicii și slujitori ai ei pentru a aduce azi prinos de recunoștință maestrului Dumitru Botez, pentru a-i ura viață lungă, spre conservarea și creșterea necontenită a culturii noastre muzicale.

Testament de la Porumbescu, Dima, Musicescu și Kiriac, de la Vidu, Cucu, Brediceanu, Drăgoi și Chirescu, muzica noastră corală a fost și rămîne vatra pe care a crescut întreaga cultură muzicală românească, puntea de trecere de la frumusețile pure și fruste ale melosului folcloric la bogăția și complexitatea creațiilor din genurile simfonic, de muzică de cameră și de operă. Muzica noastră corală este factorul de educație patriotică, făclia care a luminat lupta pentru eliberarea socială și națională, mantia în care s-a împodobit stihul popular și simțirea poeților noștri, glasul în care s-au rostit însuflețirea Unirii, eroismul războiului pentru independență, revolta Griviței ceferiste, a petroliștilor, minerilor și tipografilor din țara asuprită și exploatată, revolta anilor războiului și împilării. Muzica noastră corală este glasul cu care de trei decenii națiunea noastră, oamenii muncii de la orașe și sate, tineretul, ostașii, pionierii rostesc dragostea pentru țara nouă și pentru partid, elanul dăruirilor și bucuria împlinirilor creatoare. Corul este la noi momentul crucial de convergență între cultura veche populară și de cult și arta din care se identifică o școală, o conștiință muzicală națională, este calea miraculoasă de afirmare simultană a geniului muzical al poporului prin reuniunile de cîntări care au ținut pentru tot natul trează ideea demnității naționale, și manifestările de aleasă ținută ale formației „Carmen" pe scena Ateneului. Corul a purtat pașii profetici ai lui Musicescu și coriștilor săi pe coclauri transilvane și bănățene aflate sub lungă asuprire străină, ai lui Vidu în Moldova pentru a sorbi izvorul artei naționale unitare, ai lui Porumbescu din Bucovina la Chizătău pentru a uni sufletele române; corul a purtat aleanul poporului nostru de preste deal la nana-n vale, făcînd s-ajungă pe tot pămîntul țării răsunet din Ardeal, răsunet din Crișana. Prin cor, Musicescu și Kiriac au descoperit și transmis urmașilor lor, lumea inedită a modurilor și ritmurilor populare, dînd monodiei milenare noi și moderne dimensiuni expresive. Și dacă evoc aci această istorie vie, emoționantă, desfășurată pe spațiul unui secol de înfăptuiri muzicale românești, împlinită pe planul creației prin aportul impetuos al generațiilor de astăzi, de la mereu tînărul maestru Ioan D. Chirescu la continuatorii săi și adăugîndu-se tezaurul universal al muzicii de gen de la madrigalul preclasic pînă la contemporani, este pentru că această istorie vie ne-a fost transmisă cu vibrație artistică profundă, cu măiestrie și știință de interpret și pedagog, cu prestigiu de creator, cu dăruirea unui militant de frunte pentru propășirea artei corale, de profesorul, dirijorul și compozitorul mereu tînăr și el, Dumitru Botez.

E mai bine de un sfert de veac de cînd în clasa de cor a Conservatorului sau în sala de concert a Ateneului ori Radiodifuziunii am aprins lumină din această lumină; și dacă destinul ne-a chemat pe unii dintre noi să iubim muzica și s-o slujim cu condeiul, artiști înzestrați, compozitori, dirijori, pedagogi, cîntăreți soliști și coriști au crescut prin osîrdia și priceperea maestrului nostru purtînd frumusețile muzicii în București, în țară și în lume. Ce concert coral și coral-simfonic, ce întrecere artistică, ce moment al activității de amatori, ce clipe din viața Uniunii Compozitorilor, din dialogul creatorilor și interpreților muzicii cu oamenii muncii s-au petrecut fără participarea maestrului Botez, fără aportul său plin de autoritate, de tact, de sprijin voluntar, de exigență discretă și generoasă încurajare a celor dăruiți de muza Muzicii? Prezent în fruntea vieții artistice profesioniste, maestrul Botez a arătat, după pilda mai marelui nostru Enescu, dragoste sinceră și prețuire pentru miile de artiști și iubitori ai artei care asigură muzicii un destin național și o însemnătate socială.

Iată de ce în jubileul care semnifică frumoase izbînzi artistice obținute în decursul unei rodnice activități de o viață, cinstind o personalitate de frunte a muzicii noastre corale, cer îngăduința să salut un jubileu al culturii noastre muzicale în ansamblu și, în mod special, un jubileu al corului Filarmonicii „George Enescu", al cărui artist model, prieten devotat, susținător și îndrumător a fost și rămîne maestrul Botez. Căci dacă vreme de decenii imaginea primei orchestre simfonice a țării rămîne asociată cu imaginea magistrului ei șef George Georgescu, istoria corului nostru profesionist de frunte al acestor timpuri înscrie, pe aceleași pagini, înfăptuirile coriștilor și ale dirijorului. Corul Filarmonicii „George Enescu" este o școală a seriozității și profunzimii, a dăruirii în promovarea marelui repertoriu național și universal al genului. Format de maeștri, el a format măiestria componenților săi, dînd pentru mișcarea corală din țară un exemplu. Din vatra corului s-au ridicat solisti care au dobîndit un renume internațional, de pe scena slujită de această formație au pornit spre inima publicului cîntece patriotice, piese cu structură complexă, de la madrigale care reînviază valori nemuritoare ale artei polifonice, pînă la cantate și oratorii de amploare.

Corul Filarmonicii „George Enescu" este o înfăptuire, un criteriu, un simbol. Fie ca jubileul de față să însemne o chezășie pentru noi și frumoase realizări, o certitudine a propășirii acestui însemnat și permanent domeniu de viață și cultură muzicală românească.

Dr. Vasile TOMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Cuvînt la cel de al V-lea Congres Unional al Compozitorilor şi Muzicologilor sovietici — Moscova, 5 aprilie 1974 —

Expresie a bogatelor şi rodnicelor relaţii prieteneşti dintre statele şi partidele noastre, colaborarea dintre muzicienii români şi muzicienii sovietici, dintre Uniunile de Compozitori şi Muzicologi din Republica Socialistă România şi Uniunea Sovietică a devenit profundă şi permanentă. Vă rog să-mi permiteţi ca, în lumina acestui adevăr, să folosesc prilejul de faţă transmiţînd, de la această tribună, omagiul adresat de muzicienii români colegilor sovietici şi să exprim totodată înalta preţuire pe care o acordăm realizărilor culturii muzicale din U.R.S.S.

Ne permitem să evocăm aici dialogul prietenesc purtat la Moscova în luna octombrie 1972 între conducerile Uniunilor de compozitori din R. S. România şi U.R.S.S. Aniversarea a 60 de ani de viaţă ai preşedinţilor celor două Uniuni de Compozitori a fost marcată prin calde omagii publicate în cinstea compozitorului Tikhon Hrennikov de revista „Muzica" şi în cinstea compozitorului Ion Dumitrescu de revista „Muzîkalnaia Jîzni". Sărbătorirea septuagenarului maestru Aram Ilici Haciaturian a fost de asemeni cinstită în ţara noastră. Colaborarea în domeniul muzicologiei a cunoscut la rîndu-i o intensificare. Amintim de asemenea Expoziţiile discului muzical din ţările noastre, manifestare care a devenit tradiţională. Totodată ţinem să accentuăm însemnătatea afirmării în ţara noastră a unor ansambluri şi solişti sovietici de frunte veniţi în cadrul stagiunilor curente sau cu prilejul Festivalului Internaţional „George Enescu". Toate acestea şi multe altele au făcut ca relaţiile muzicienilor români cu muzica şi muzicienii sovietici, să se adîncească în mod permanent, paralel cu îmbogăţirea cunoştinţelor noastre despre valoroasele înfăptuiri ale culturii muzicale din ţara prietenă, care continuă cu prestigiu străvechi şi vestite tradiţii.

În ceea ce priveşte cultura muzicală în România Socialistă ea cunoaşte în momentul de faţă efervescenţa pregătirilor pentru un rodnic bilanţ care va fi marcat de aniversarea a XXX de ani de la Insurecţia naţională antifascistă armată şi de desfăşurarea celui de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român. Realizările recente în domeniul creaţiei, activităţii teoretice, educaţiei muzicale de mase şi artei interpretative se află de pe acum în atenţia publicului datorită bogatei stagiuni artistice actuale.

Muzicienii români se străduiesc cu succes să răspundă obiectivelor înscrise în Documentele elaborate de Partidul Comunist Român privind înflorirea culturii socialiste în ţara noastră, dînd astfel glas chemării şi îndemnurilor adresate de Secretarul General al Partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, pentru dezvoltarea unei arte pătrunsă de ideile luminoase ale umanismului socialist, de sensibilitatea şi idealurile înalte ale contemporanilor.

Compozitorii şi muzicologii români militează pentru cunoaşterea şi preţuirea tezaurului muzicii clasice, moderne şi contemporane universale, care s-a îmbogăţit şi se îmbogăţeşte neîncetat cu valori realizate de muzicienii din ţările socialiste, de muzicienii din întreaga lume însufleţiţi de o gîndire înaintată, de sentimentul înaltei răspunderi de ordin etic şi estetic ce revine muzicii.

În încheiere, vă rugăm încăodată să ne permiteţi, dragi tovarăşi, a exprima stima şi preţuirea noastră deosebită pentru înfăptuirile culturii muzicale sovietice şi să urăm participanţilor la lucrările Congresului Unional al Compozitorilor şi Muzicologilor din ţara prietenă rezultate cît mai frumoase.

Dr. Vasile TOMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

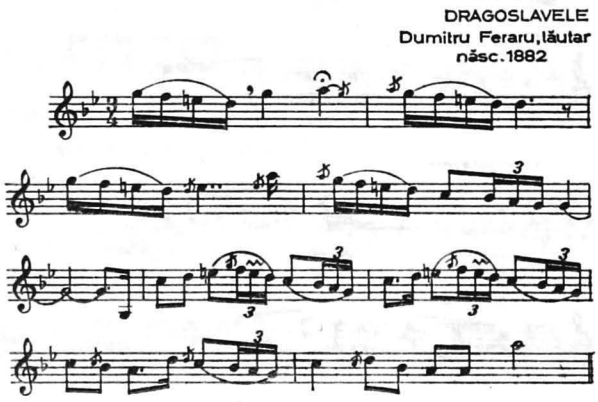
„Mioriţa" — studiu şi culegere de folclor

de TIBERIU BREDICEANU

(Continuare din nr. 4).

În primăvara anului 1929—7. III. — continuînd studiile mele folclorice muzicale prin Muntenia, am avut în comuna Dragoslavele, judeţul Muscel, următoarea surprindere: întîi mi-a cîntat din vioară lăutarul Dumitru Feraru de 47 ani, apoi ţăranca Paraschiva Bucur Arsu de 22 ani, o melodie a „Mioriţei" care am putut constata numaidecît că e aproape aceeaşi, adică o variantă a melodiei pe care cu doi ani în urmă, 1927, am cules-o de la Maria şi Matei Jurăbiţă (categ. V a,b) din Covasna. Melodia Mioriţei cîntată la vioară de D. Feraru este următoarea:

F. 116 e) şi 117 a) Cat. V d. (ex. 19)



iar cea cîntată din voce de Paraschiva Bucur Arsu e aceasta:

F. 117 b) Cat. V e (ex. 20)

DRAGOSLAVELE
Paraschiva Bucur-Arsu, ţărancă
născ. 1907
Pe-un pi — cior de pla — iu
Pe-o gu — ră de ra — iu Ia — tă vin în
ca — le Se co — bor în va — le

Pe-un picior de plaiu
Pe-o gură de raiu
Iată vin în cale,
Se cobor în vale (Din text nu mi s-a comunicat mai mult).

Mai tîrziu, în 19 nov. 1940, am mai cules o variantă a aceleeaşi melodii de la lăutarul Constantin Gândac de 56 ani, primarul romilor din Satu-lung (Săcele), cătunul Gârciu:

F.208 Cat. V f (ex. 21)

În legătură cu melodiile baladei „Mioriţa" pînă aci înşirate, dăm şi o melodie fără text pe care in-

formatorul nostru Niţă Oglindă din comuna Turcheş (Săcele), de 53 ani, ne-a cîntat-o din vioară în 8.VI.1937 afirmînd că „asta-i a Mioriţei". Că e o doină ciobănească nu încape nici o îndoială, mai ales că are exact forma tipică a melodiilor de acest fel constătătoare din două părţi: o doină şi un dans, partea întîia reprezentînd, după obişnuita denumire, tristeţea păcurarului care şi-a pierdut oile, iar partea a doua bucuria cînd le-a aflat, sau zărind din depărtare nişte pietrii albe, crede că şi le-a aflat.[1])

1) a) Ne întîlnim cu această expresie în scris pentru prima oară într-o poezie pe care poetul maghiar Valenţ. Balassa (1552—1594) a scris-o, — după cum ne relatează Dr. G. Alexici într-un articol al său din revista *„Luceafărul"* din Budapesta, 1903 pagina 366—371, — pe melodia „Cînd fata română plîngea după oile pierdute" („Az mint az altévedt juhokat siratja volt az olàh léàny")

b) Melodie ce se cînta mult în tinereţea mea în Lugoj, — probabil răspîndită prin compozitorul Stefan Perian, care mai întîi o folosise într-un potpourriu al său de cîntece şi jocuri româneşti (neterminat) şi pe care, în parte, completată am utilizat-o şi eu în baletul (Mare ansamblu) din scenele mele lirice întitulate „Seara Mare".

c) O astfel de melodie e şi „Mioriţa" tip II din Banat, din acest studiu (informator Pavel Grecu).

d) Din punct de vedere structural e identică şi melodia colectată şi publicată de mine în studiul „170 melodii populare româneşti din Maramureş", — v. pag. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

E întrebarea acum dacă şi cealaltă afirmaţie a informatorului că „e a Mioriţei“ e tot atît de îndreptăţită? Vom supune analizei în acest scop mai multe părţi ale acestei melodii, începînd cu un fragment de pe la mijlocul ei:

Cu această parte de melodie se aseamănă, în adevăr, fără nici un dubiu următoarele fragmente de melodie din „Mioriţa“ premergătoare:

La aceste 6 fragmente de melodii ordonate după gradul lor de asemănare mai apropiat sau mai depărtat de fragmentul „Mioriţei“ zisă ca „doină ciobănească“, clasată la categoria V litera g, mai adăugăm separat şi un al 7-lea identic fragment luat din melodia „Mioriţei“ de categoria IV:

pe care-l ţinem destul de interesant; căci pe cînd pomenitele 6 fragmente aparţinătoare categoriei melodiilor V (f, d, e, c, a, b,), fragmente scoase de pe la mijlocul fiecărei melodii, sunt toate sau din Ardeal (judeţele Braşov şi Treiscaune) şi din apropiatele părţi ale Munteniei (jud. Muscel), acest ultim fragment (7) care apare şi formează chiar un început

https://biblioteca-digitala.ro

de melodie, face parte din cîntecul „Mioriței" de categoria IV, descoperit la o foarte mare distanță: tocmai în comuna Măgura (de lîngă Bocșa montană) jud. Caraș din Banat.

După această comparație făcută cu un fragment dintr-o parte de la mijlocul melodiei de tip V g, să vedem cum stau lucrurile în privința asemănării părții de la început a acestei melodii cu începutul altor melodii de ale „Mioriței". Chiar o identică asemănare nu, dar o foarte apropiată înrudire între partea de la început a melodiei „Mioriței" de categ. V g:

și între începuturile următoarelor 5 melodii ale Mioriței de aceeași categorie V:

în ori și ce caz se poate constata. Aceeași atmosferă caracteristică incontestabil există. Deosebirea principală între începutul melodiei de categoria V g și între cele de categoria V f, d, e, a și b, așezate în ordinea asemănărilor, este doar numai că amploarea celei dintîi (V g) augmentează prin ornamentarea ei mult mai bogată ca și a oricărei alte melodii a Mioriței și că fraza melodică nu atinge în înălțime „la"-ul (deasupra portativului) pe care-l ating toate începuturile celorlalte cinci variante.

Mai rămîne să stabilim eventualele asemănări între felul cum se termină cadența finală a melodiei V g și între cele de la încheierea altor melodii de ale baladei Miorița. Deși o caracteristică a variantelor aparținătoare categoriei V pare a fi încheierea prin salturi de octavă:

astfel de salturi găsim în varianta categoriei V g deja la sfîrșitul frazei întîia în forma:

(Turcheș)

și la sfîrșitul frazei a treia în forma:

(Turcheș)

dar tocmai la terminarea cadenței finale nu, — și aceasta, probabil nu din alte cauze ci, numai pentru pregătirea unei mai apropiate treceri la Hora, care urmează melodiei în Tempo rubato.

Salturi de octavă au însă în cadență finală variantele :

(Covasna II)
Cat. V b

(Covasna III)
Cat. V c
(transpus cu o octavă mai sus)

(Dițești)
Cat. VIII
măsurile 22—23
(transpus în sol minor)

iar la cadența finală:
(Dițești)

https://biblioteca-digitala.ro

sau

Salturi de octave în cadența finală mai au și alte două variante a melodiilor „Mioriței" de tip V, dar deși notate în aceeași gamă de sol minor saltul se face nu de la nota *sol* la *sol*, ci de la nota *la*, la *la:*

Cat. V f.

Cat. V d.

Pe urma tuturor celor pînă aci constatate relativ la melodia de tip V g pe care informatorul nostru ne-a prezentat-o drept o melodie „a Mioriței", dar că se spune și „doină ciobănească", putem fi pe deplin convinși că ambele aceste susțineri ale sale sunt juste și întemeiate.

Melodia de tip V g, e în adevăr:

1) „a Mioriței", prin comparațiile făcute ea întrunind, indubitabil, elemente din cele mai multe, — poate chiar din toate — melodii ale „Mioriților" de categoria V a, dar ceea ce e mai surprinzător, are și de categoria IV din îndepărtatul ținut al Banatului.

2) Nu independent, ci dintr-o melodie cu text de categoria V, cîntîndu-se fără versurile ei, adică numai la diverse instrumente muzicale, s-a preschimbat o astfel de „Mioriță" în „Doină ciobănească", păstrînd însă credincios de o parte, aceleași principale elemente muzicale constitutive, ba mai adăugînd și fragmente noui [2]), sau și părți întregi nouă, cum este hora care urmează după tempo rubato, de altă parte denumirea originală, ca o amintire a textului pe care s-a cîntat din voce odinioară.

Reiese din toate acestea marea unitate muzicală — dovadă de continuitate muzicală! — cît și de strînsa legătură ce există, în general, între textele și între melodiile baladelor noastre populare, — fenomene caracteristice, de altcum și pentru alte genuri ale muzicei populare românești, cum este de pildă cel al colindelor, cîntecelor de la cununii, cîntecelor de secerători ș.a. aceleași melodii conservînd, uneori chiar prin veacuri, aceleași texte și invers, aceleași texte prin aceleași melodii.

Firește că de la această regulă generală — caracteristică pentru spiritul de conservare a poporului nostru — ca și de la ori și care regulă, sunt uneori și abateri.

a) Pentru o astfel de abatere e exemplu melodia de categoria I f. (ex. 6) a *Mioriței,* unde textul original a fost înlocuit cu altul, cu desăvîrșire străin. E singurul caz întîlnit în cercetările noastre în legătură cu balada Miorița.

2) de pildă fragmentul de o foarte dramatică expresie: pe care nu-l găsim în nici una din variantele melodiilor „Mioriței".

b) Sub alt aspect se prezintă și trebuie judecată de pildă melodia de categoria V g, a Mioriței, de a cărei amănunțită analizare ne-am ocupat (ex. 22) și care, descătușată de textul ei, a evoluat în muzica instrumentală dintr-o melodie „a Mioriței" într-o „doină ciobănească" bogat ornamentată și întregită cu anumite părți noui, păstrîndu-și totuși și denumirea originală că este *„a Mioriței".*

c) Se întîmplă însă cîte odată și contrarul ca, de lîngă texte, în parte sau în întregime, să dispară melodiile. — și anume: în parte, cînd se mențin numai oarecari fragmente din ele, cum ar fi d. ex. cele 7 fragmente din diferite variante ale melodiilor *Mioriței* (ex. 19—20), sau *în întregime,* cînd melodia originală uitată sau intenționat părăsită — e vorba aci de cazul cînd în locul pomenitei tendințe de conservare, apare o altă pregnantă însușire a geniului poporului nostru: variația în artă — vechea melodie e schimbată printr-o altă, cu totul nouă creație muzicală, cum este d. ex. melodia *Mioriței* de categoria III, culeasă în satul Cornereva din așa zisa „graniță" a Banatului, care nu are nimic comun cu alte melodii ale Mioriților din acest studiu.

d) Pe lîngă aceste trei abateri de la regula generală s-ar putea ivi, eventual, și următoarea, a patra, mai puțin probabila abatere, cînd autorul anonim al textului unei balade, cum este și textul Mioriței, să nu fie totodată și compozitorul, adecă să nu fi compus — precum se presupune că se întîmplă de obiceiu — de odată cu textul și o originală melodie a ei, ci: sau a împrumutat un cîntec vechiu în întregime și l-a aplicat textului său, dar pentru un asemenea caz nu avem încă nici un exemplar, sau și-a alcătuit cîntecul de care a avut necesitate din fragmentele unei melodii, tot așa de mai mult existentă. Nici pentru această eventualitate nu avem exemplu. S-ar părea că un exemplu pentru acest din urmă caz ar fi melodia Mioriței de categoria V g prezentată în așa fel ca și cînd nu „doina ciobănească" a luat ființă dintr-o melodie de aceeași categorie V a Mioriței ci invers: numeroasele variante de melodii ale Mioriților de această categorie V s-ar fi născut din fragmentele „doinei ciobănești" V g. Abstrăgînd de la ori și ce fel de alte considerente, această presupunere nu poate fi admisă chiar și numai pentru simplul motiv că „doina ciobănească" și în popor e cunoscută întîi și întîi sub denumirea că este „a Mioriței", ceeace ne indică derivarea ei evidentă dintr-o melodie a *Mioriței.*

Cercetările asupra baladelor noastre populare — și astfel și asupra Mioriței — s-au făcut pînă de curînd numai pe baza diferitelor variante ale textelor lor. Nu credem să se fi trecut cu vederea importantul fapt că versurile Mioriței, ca și cele ale altor balade, în forma lor originală nu s-au recitat numai simplu, ci s-au cîntat aproape totdeauna pe anumite melodii. Și tot așa nu credem să nu se fi observat că aceste melodii au alcătuit totdeauna o parte întregitoare a textului și astfel textele numai împreună cu melodiile — viersurile — lor ne pot da o baladă populară în formă și cu adevărat completă, și în sfîrșit că în dese cazuri textul și melodia baladei sunt însoțite și de acompaniamente de instrumente muzicale, în special de fluier, vioară și cobză, care intervin uneori și în chip solist introducînd partea

https://biblioteca-digitala.ro

vocală sau făcînd legături între anumite rînduri de versuri ale baladei.

Nu. Toate acestea desigur că s-au observat şi s-au avut în vedere, poate chiar de către mulţi dintre primii noştri culegători de balade populare. A fost însă altceva: greutatea destul de mare a scrierei melodiilor pe note muzicale. Dacă culegeri de poezii populare s-au făcut cu succes d. ex. şi numai cu concursul unor elevi de şcoale medii bine îndrumaţi, munca colectării melodiilor noastre populare s-a putut săvîrşi în mulţumitoare condiţiuni numai de către oameni de specialitate. Or de aceştia, în trecut, trebuie să recunoaştem că am avut puţini. Munca de colectare a melodiilor s-a uşurat însă foarte mult de la folosirea aparatelor fonografice încoace.

Putem considera ca o adevărată pagubă naţională împrejurarea că de odată cu culegerea textelor baladelor noastre populare printre cari la loc de frunte stau numeroasele texte ale variantelor Mioriţei adunate în diferite ţinuturi româneşti de dincoace şi de dincolo de Carpaţi şi chiar de peste Dunăre, nu s-au putut colecta şi cîntecele aparţinătoare, — aceasta şi pentru valoarea artistică a melodiilor, dar mai cu seamă pentru valoarea documentară ce ele ar fi putut avea întru deslegarea unor probleme dubioase sau controversate, cari numai pe baze de texte nu se pot elucida.

Prin cele ce urmează vom arăta cît de folositoare pot fi în unele cazuri dovezile muzicale ce ni le oferă melodiile baladelor noastre.

I.

În apreciatul său studiu *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*" [3]), regretatul Ovid Densuşianu analizînd geneza baladei *Miorița*, stabileşte că „originea ei poate fi localizată pe liniile de transhumanţă din Ardeal spre Moldova" şi că „balada a luat naştere în mediul păstoresc unde ciobanii veniţi din Ardeal se întîlnesc cu cei din Moldova" [4]) şi fireşte — după indicaţiile textelor Mioriţei — şi cu cei din ţinutul Vrancei de la sudul Moldovei. Aceste consideraţii le face de o parte pe bază de date istorice, de altă parte pe temeiul răspîndirei, adecă a puterei de circulaţie a diferitelor variante de texte ale Mioriţei. În această din urmă privinţă părerea sa este că balada „e mai bine cunoscută prin Moldova şi Ardeal". [5])

Un alt cercetător, dl. Ion Diaconu, susţine în studiul său „Ţinutul Vrancei" [6]), că „nicăieri în trecut ca şi astăzi, nu a trăit mai puternic Miorița ca şi aici" (în Vrancea), întărind această afirmaţie cu nu mai puţin de 91 variante de texte ale ei, culese numai în acest ţinut.

Dar pentru stabilirea mai precisă a locului de origină a Mioriţei singur faptul răspîndirei sau vitalităţii mai mari a textului baladei în unele părţi nu ne pare a fi o dovadă din cele mai sigure. Vom încerca să prezentăm, în cele ce urmează, şi alte argumente prin cari acest loc unde probabil s-au creat primele versuri şi poate că şi prima melodie a Mioriţei, se va putea limita pe un spaţiu mai restrîns, ca şi regiunea mai amplă determinată prin liniile de transhumanţe despre cari s-a făcut pomenire mai sus.

Avînd în vedere că conceperea baladei a fost prilejuită — precum din toate textele Mioriţei reiese — printr-un conflict între ciobani şi felul cum acest conflict a luat sfîrşit, — cel dintîi lucru este să stabilim cît mai indubitabil originea ciobanului duşmănit şi mai pe urmă jertfit. În complot ciobănesc vedem participînd, conform diferitelor variante ale Mioriţei, cînd mai puţini cînd mai mulţi ciobani. Numărul acestora se urcă şi pînă la nouă. Obîrşia lor uneori nu e deloc, alteori numai în chip nedefinit arătată.[7]) În cele mai multe însă se arată exact că se tratează de trei ciobani, dintre cari unul e ardelean (ungurean), altul vrîncean şi altul moldovean. Ca erou al dramei mai adeseori este dat cel moldovean numai în mai puţine variante ciobanul vrîncean şi în cele mai puţine ciobanul ardelean. Cu toate acestea O. Densuşianu ne dovedeşte în studiul său amintit că nu întîiul cioban, nici al doilea, ci tocmai al treilea: ciobanul ardelean pare să fi fost cel duşmănit şi mai pe urmă răpus, el putînd fi mai curînd pismuit pentru oile sale mai multe,

Multe şi cornute
Şi cai învăţaţi
Şi câni mai bărbaţi,

istoriceşte fiind stabilit că, încă din vechi timpuri, pentru bogăţiile lor mai cu seamă oerii din părţile Ardealului au fost vestiţi. [8])

În ce priveşte înlocuirea ciobanului ardelean mai adesea ori cu ciobanul moldovean, O. Densuşianu atribue acest lucru nu atît lui Vasile Alecsandri, despre care se ştie că a făcut unele schimbări în textul baladei înainte de a-l publica, ci poporului moldovean, unde balada, ca „să nu turbure amorul propriu provincial", nu putea fi răspîndită în versiunea primitivă cu un moldovean părtaş al complotului ciobănesc.

În sprijinul susţinerii că ciobanul sacrificat a fost ardelean, mai pot fi invocate şi alte dovezi pe care ni le oferă textele unor variante ale Mioriţei. Astfel în mai multe variante, începînd chiar cu cea de la V. Alecsandri, se aminteşte despre o „oiţă bârsană" năzdrăvană, care a împărtăşit stăpînului ei ceea ce a aflat că se urzeşte împotriva lui.

Ce se poate deduce de aci foarte clar?

Că oiţa năzdrăvană a fost din ţinutul zis Ţara Bârsei, iar stăpînul ei tot de pe Ţara Bârsei trebuie să fi fost: un baci ungurean, austrian, [9]) ardelean, bretcan, ţăran, mocan sau săcelean, [10]) cum sunt daţi aceşti ciobani din partea locului sau din jur în feluritele variante ale Mioriţei, şi un străin de ea

3) Densuşianu Ovid: Viaţa păstorească în poezia noastră populară Bucureşti, ed. Casa şcoalelor, 1943, pp. 98—143, „Miorița".
4) idem pp. 110 — 114 pasim
5) idem p. 115.
6) Diaconu I. — Ţinutul Vrancei. Etnografie, Folklor, Dialectologie. Bucureşti 1930.

7) Tib. Brediceanu face trimiteri în manuscris pe care nu le-am putut găsi printre hîrtiile rămase cu numeroasele sale însemnări
8) Meteş St. — Păstori ardeleni în Principatele Române, Cluj 1925.
9) Densuşianu O. op. cit. p. 107 ; pentru 9 ciobănel : id. p. 193, apoi Diaconu I. op. cit. p. 67—69 şi 156—158; N. Plopşor: Balada Mioriţei în Oltenia, Arhivele Olteniei 5 (1926) nr. 25—26, p. 261.
10) Diaconu I. op. cit. pp. 27—28, 30—31, 36—37, 90—91, 69—70, 149—150, 154—156.

https://biblioteca-digitala.ro

cum ar fi fost baciul moldovean sau cel vrîncean nu este de închipuit. Nu poate fi vorba aci decît de un cioban pe care oiţa îl ştia ca pe un ocrotitor al ei de cînd în lume s-a pomenit, — altcum raportul de desăvîrşită încredere între ea şi stăpînul ei, atît de plastic redat în minunatele versuri ale Mioriţei, ar fi fost cu totul de neînchipuit.

Dar, pe urma celor destăinuite de mioară, ciobanul presimţind apropiatul său sfîrşit, îi confiază ultimele sale dorinţe:

Oiţă bîrsană,
De eşti năzdrăvană
Şi de-a fi să mor
În cîmp de mohor,
Să-i spui lui vrîncean
Şi lui ungurean
Ca să mă îngroape
Aci pe aproape,
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi;
În dosul stînii
Să-mi aud cânii...

Dacă şi oiţa năzdrăvană şi stăpînul ei sunt de pe Ţara Bârsei, poate fi stîna, care e o aşezare stabilă, altundeva decît tot în Ţara Bârsei, sau în cea mai apropiată vecinătate de acest ţinut? În apropierea imediată a stînei trebue să se fi petrecut şi omorîrea ciobanului pismuit, pentruca, după dorinţa sa, să poată fi înmormîntat în dosul ei. Şi tot dintr-un sat nu prea depărtat de stînă trebuie să fi pornit şi

Măicuţa bătrînă
Cu brîul de lînă

în căutarea fiului ei dispărut,... la toţi zicînd:

Cine-a cunoscut,
Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel?....

Toate aceste amănunte scoase sau deduse din textele variantelor Mioriţei le considerăm cu atît mai valoroase pentru stabilirea într-un cadru mai limitat a locului ei de origine, cu cît ele coincid cu cele ce se desprind — şi aceasta e important! — din cealaltă parte constitutivă a baladei, care este latura muzicală a ei, *viersul sau melodia ei.*

Pe lîngă această însuşire de reciprocă conservare vedem, în special la variantele melodiilor de categoria V (ex. 13, 14, 15, 19, 20, 21) şi la melodia de categoria IV (ex. 12) a Mioriţei din acest studiu şi un alt fenomen bine reprezentat şi anume: că toate aceste melodii, fie în formă integrală, fie numai prin unele fragmente ale lor, (vezi comparaţiile din ex. 23, cît şi celelalte comparaţii) de la mai mici (variantele din Dragoslavele-Muntenia) sau de la mai mari depărtări (cum este fragmentul melodiei de categoria IV din Măgura de lîngă Bocşa Montană-Banat), gravitează spre unul şi acelaşi focar, unde, din speţa lor se găsesc întrunite exemplele cele mai numeroase din cea mai completă formă.

Această convergenţă a variantelor de melodii — întregi sau fragmentare — ale Mioriţei de categoria V şi IV, împreună cu textele lor sau şi fără text, cum este cea mai reprezentativă dintre ele: Mioriţa zisă şi „Doină ciobănească" culeasă în comuna Turcheş (Săcele) din jud. Braşov (categoria V g — ex. 22) ne indică exact ţinutul care mai probabil poate fi considerat ca loc de naştere al baladei, de unde s-a lansat întîia versiune a textului şi a melodiei Mioriţei şi care, după starea cercetărilor de pînă aci, credem că nu poate fi altul decît stîna unor ciobani de pe Ţara Bârsei, situată pe teritoriul transilvan, în nemijlocita apropiere de punctul de întîlnire cu teritoriul vrîncean şi cu cel moldovean.

II.

Un alt caz din care se vede cît de utilă poate fi cîte odată contribuţia dovezii muzicale la deslușirea unor chestiuni folclorice nu pe deplin clare, este următorul:

Am amintit la începutul acestui studiu că în revista *Luceafărul* din Sibiu s-a publicat pentru întîia oară la 1905 varianta bănăţeană a *Mioriţei* de la George Cătană. Apariţia acestei variante a fost bine primită de lumea noastră iubitoare de literatură populară din timpul acela. Ea se deosebea de alte variante, de pildă de cea pe care o avem de la V. Alecsandri, mai ales printr-o descriere amănunţită a luptei petrecută între ciobani. Mulţi ani în şir nimenea nu s-a gîndit că valoarea acestei versiuni a Mioriţei ar putea fi dificultată. Dar iată că în 1923 apare importanta carte a lui Ovid Densuşianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară,* în care autorul ocupîndu-se de varianta de la Cătană, după o scurtă analiză a ei, o trece printre cele ce „nu pot fi luate în seamă" [11]) la cercetările ce se fac asupra Mioriţei, susţinînd că atît aceasta cît şi alte două variante mai vechi: una din Banat şi alta din Transilvania, publicate în Revista critică-literară din 1895 (III, p. 253—266) de către Aron Densuşianu şi anume cea din Banat după un manuscris din 1848—1865 a preotului Ambrosie Jurma din comuna Bata, iar varianta din Transilvania pe baza unui manuscris a cărui urmă s-a pierdut, nu sunt decît „simple prefaceri" după cea de la Alecsandri, dar prin intermediarul aceleia date de V. Bumbac. „În ziarul *Concordia* din Budapesta — scrie O. Densuşianu în continuare — a apărut într-adevăr, în n-rele de la 6 şi 10 iunie 1865, o parafrasare a variantei de la Alecsandri sub titlul: *Mioara (baladă populară), partea I de Vasile Alecsandri, partea II-a, a III-a şi IV prourmate de subscrisul pe baza părţei I. (dedicată* Domnului V. Alecsandri) — subscrisul era V. Bumbac, iar la sfîrşit dînsul arăta unde şi cînd scrisese această „prourmare" : la Viena la 28 mai 1865. În versuri la fel cu cele de la Alecsandri i s-a părut lui V. Bumbac că poate desvolta balada şi a amplificat-o atunci, nu fără oarecare îndemânare cîteodată, putînd induce în eroare pe unii, cum s-a şi întîmplat"... Şi mai adaugă O. Densuşianu: „Jurma a însemnat la sfîrşitul manuscrisului său care se încheie tocmai cu Mioriţa, şi data de 28 mai 1865 pe care tot de la Bumbac a luat-o, fără să spue că şi aici îl urma pe el" [12]) În fine relativ la versiunea publicată de G. Cătană, O. Densuşianu să exprimă în acelaşi studiu al său astfel: G. Cătană „afirmă însă în *Luceafărul* că a cules balada de la un „muzicant" Todor Lăutaşu. În cazul acesta trebue să presupunem că muzicantul luat ca mărturie era

11) Densuşianu O .op. cit. p. 216—Variantele „Mioriţei" — subsol.
12) Densuşianu O: op. cit. p. 217—

https://biblioteca-digitala.ro

ştiutor de carte şi cetise undeva textul *Mioriţei* pornit de la ticluirea lui Bumbac, învăţîndu-l bine, pentrucă în cea mai mare parte este absolut acelaşi. „Şi O. Densuşianu încheie: „Cele trei „variante" din *Rev. critică-literară* şi *Luceafărul,* cărora li s-a dat oarecare importanţă, trebue prin urmare excluse, pentru că sunt numai *Miorita...* lui Bumbac" [13])

Am înşirat aci cîteva din concluziile la cari O. Densuşianu a ajuns în studiul său *Viaţa păstorească în poezia noastră populară,* dar cu cari regretăm că nu putem fi pe deplin de acord.

Admitem că între amintitele variante de la A. Jurma, cea din Transilvania şi cea de la G. Cătană de o parte şi între textul lui V. Bumbac de altă parte, pe motivul că se găseşte o descriere mai pe larg şi unele episoade din baladă, o legătură s-ar putea face şi, în urmare, s-ar putea conchide că cele dintîi trei texte au putut fi create, eventual, şi sub influienţa textului lui Bumbac, aşa cum susţine O. Densuşianu. Nu e exclusă însă nici posibilitatea, după părerea noastră, mai verosimilă, ca lucrurile să se fi petrecut şi altfel, adecă tocmai invers şi anume, că V. Bumbac urmînd exemplul lui V. Alecsandri — căruia îi şi dedică lucrarea sa — să nu fi publicat în *Concordia* din Pesta decît tot numai un text popular pe care şi-a îngăduit şi dînsul să-l întocmească, modificîndu-l şi completîndu-l pe alocuri, aşa după cum i s-a părut că e necesar şi bine. Observarea lui O. Densuşianu că V. Bumbac şi-a scris Mioara sa în „versuri la fel cu cele de la Alecsandri" şi că le-a scris „nu fără oarecare îndemînare", e o caracteristică importantă pentru teza susţinută de noi, că versurile şi ca formă şi ca îndemănare întăresc presupunerea noastră că sunt mai curînd creaţii populare decît de ale lui Bumbac. Că la temeliile versiunii sale se află un text popular aceasta reiesă de altcum şi din titlul dat lucrării sale, în care se spune că în acest caz e vorba nu de altceva, ci numai de prelucrarea textului unei „balade populare". Dar populara creaţie de astă dată, cu deosebire, de cea la originea versiunei lui Alecsandri, a fost de proporţii mai ample cuprinzînd, precum am arătat, detailata zugrăvire a unor întîmplări cari în varianta acestuia şi în cele mai multe cunoscute, nu obvine.

Credinţa noastră e, după toate indiciile ce ni se prezintă, că această mai amplă versiune populară a Mioriţei trebue să fi fost în circulaţie mai cu seamă în Banat şi cu mult mai înaintea apariţiei Mioarei lui Bumbac la anul 1865 şi este un produs original al geniului popular bănăţean. O astfel de variantă amplă — cea mai veche despre care avem cunoştinţă — este cea descoperită în manuscrisul preotului Ambrosie Jurma din comuna bănăţeană Bata, care, deşi sub ea e însemnată data de 28 mai 1865 cînd V. Bumbac şi-a terminat lucrarea sa la Viena, dată pe urma căreia O. Densuşianu conchide că şi acest text n-ar fi decît un produs al înrîurirei textului lui Bumbac, noi credem că în vechime premerge acestui text, fiindcă nu e de presupus ca A. Jurma în calitatea sa de colecţionar de poezii populare încă de pe la anul 1848 să se fi încumetat a introduce manuscrisul său care conţine numai astfel de poezii, un text al Mioriţei despre care să nu fi fost convins că e un text popular. Chiar notarea sub el a datei de 28 mai 1865, credinţa noastră e că n-a făcut-o pentru stabilirea vreunei influienţe a textului lui Bumbac, ci tocmai dimpotrivă ca un „memento" sau o luare aminte în privinţa marei asemănări a textului lui Bumbac mai nou, în comparaţie cu textul popular mai vechi pe care A. Jurma îl avea indus în manuscrisul său şi-l cunoştea ca pe unul de mai de mult în uzul poporului din Banat şi care a putut să servească de bază la alcătuirea — sau „ticluirea" cum se exprimă O. Densuşianu — versiunei Mioarei lui V. Bumbac.

Despre forma mai amplă a textelor Mioriţei am amintit că aceasta a fost în trecut şi chiar pînă de curînd răspîndită mai cu deosebire în Banat şi încă în mai multe puncte ale acestui ţinut. În adevăr, în afară de una singură, varianta zisă „din Transilvania" publicată de Aron Densuşianu în Revista critică-literară la 1895, nu avem cunoştinţă despre vre-o variantă de acest fel decît de următoarele din Banat: *întîia* de la A. Jurma din comuna Bata — nu Tela? — din partea de la nord a Banatului, publicată de A. Densuşianu tot în Revista critică-literară deodată cu varianta premergătoare arătată, *a doua* de la G. Cătană apărută mai întîi în *Luceafărul* de la 1905, *a treia* nepublicată, dar care ne-a fost semnalată de G. Cătană prin cuvântul său „Către cetitori" la ocazia apariţiei variantei culese de dînsul: este varianta pe care acesta a primit-o necompletă pe la anul 1900 de la decedatul profesor Ion Nemoianu din Caransebeş, deci probabil din părţile Caransebeşului, azi dispărută. La aceste trei variante cu texte de o mai mare amploare adăugăm, ca pe al patrulea, textul Mioriţei colectat de noi în anul 1921 în Măgura de lîngă Bocşa Montană, deci într-o parte din cele mai spre sud ale Banatului (vezi Miorita IV din acest studiu). Observăm că astfel de variante, cercetînd stăruitor, s-ar mai afla prin Banat, mai ales în jurul comunelor Brebul, unde s-a găsit cea de la G. Cătană şi Bocşa, unde am culeş-o pe a noastră.

Deşi nu ne lipsesc exemple despre infiltrarea produselor literare ale unor intelectuali în literatura populară, totuşi nu putem admite părerea lui O. Densuşianu că forma mai amplă a textului Mioriţei despre care e vorba, să nu fie decît rezultatul influienţei versiunei lui Bumbac publicată la 1865, căci:

a) Versiunea lui Bumbac dacă ar fi avut darul şi tăria înrîurirei presupuse, ar fi exercitat de bună seamă această înrîurire nu numai asupra Banatului, ci şi asupra altor ţinuturi şi în primul rînd asupra Bucovinei, locul său de origine şi unde dînsul ca scriitor a fost mai cunoscut ca în alte părţi ale României.

b) Naşterea şi răspîndirea versiunei mai ample a textului Mioriţei trebue să o atribuim cu totul altor împrejurări şi circumstanţe. Poporul românesc din Banat, care şi sub alt raport al manifestărilor sale artistice — începînd de la arta sa casnică: cusături, ţesături, crestături în lemn şi pînă la poezie şi muzică — s-a prezentat totdeauna într-un fel mai variat, mai bogat, în podoabe, e uşor de înţeles că şi în cazul textului Mioriţei — pe care nu prin publicaţii în foi sau reviste, ci cu mult înainte de ori şi

13) Idem p. 219.

https://biblioteca-digitala.ro

ce publicare l-a primit pe cale de cîntec ciobănesc — după felul şi firea sa nu s-a putut stăpîni să nu-l adapteze şi să-l completeze cu noui amănunte, potrivit modului propriei sale expresii sufleteşti.

c) Concluziile noastre însă relativ la amploarea şi vechimea textelor bănăţene nu le tragem numai din textele Mioriţei, ci şi din cealaltă parte constitutivă a baladei care formează melodiile ei.

Am amintit mai sus că o baladă populară românească în completa ei formă constă din text şi melodie; legătura între text şi melodie s-a constatat a fi uneori aşa de strînsă încît acelaşi text ne-a conservat chiar prin veacuri aceeaşi melodie şi invers, aceeaşi melodie acelaşi text. Un exemplu pentru o asemenea legătură ne oferă Miorita IV, colectată de noi în Banat, în cătunul Măgura de lîngă Bocşa Montană. Aceasta e o variantă a Mioriţei cu un text amplu de categoria cunoscutelor texte de A. Jurma şi G. Cătană. Melodia acestei variante nu numai că ne-a păstrat ampla formă a acestui text, ci — prin faptul demonstrat (vezi ex. 23 şi urm.) al identităţii părţii de la început a ei cu părţi mijlocii ale melodiilor Mioriţei din Ţara Bârsei sau din împrejurimi şi cari, conform cercetărilor de pînă aci sunt dintre cele mai vechi, dacă nu chiar cele mai vechi melodii ale Mioriţei — asigură textului tot odată cu o vechime ce ne îndreptăţeşte a susţine că premerge presupusei sugestii sau impulsului pe care l-ar fi putut da creaţiei mai ample a textului bănăţean, versiunea V. Bumbac.

Mai cu seamă în urma acestei dovezi muzicale, dacă nu putem conchide la altceva decît — ceea ce am anticipat — că Mioara lui Bumbac a fost alcătuită pe un text de felul celui a lui A. Jurma, pe care dînsul într-un timp dinainte de anul 1865 l-a primit de la cineva din Banat.

d) E întrebarea acum: cînd şi cum ar fi putut primi bucovineanul V. Bumbac un text al Mioriţei de proporţii ample din Banat? Din studiul d-lui Victor Moraru: „Vasile Bumbac (1837—1918), Pagini din istoria literaturii bucovinene", aflăm între altele că V. Bumbac „a stat la Viena 10 ani, de la 1864—74"; că „deceniul acesta este apogeul desvoltării şi activităţii sale literare". În timpul deceniului petrecut la studii universitare în Viena, în Budapesta, pe lîngă foaia Concordia în care Bumbac şi-a publicat Mioara sa la 1865, a existat între anii 1863— şi 65 şi revista „Aurora Română" în care de asemenea au apărut lucrări literare ale sale, cîntecele „Tu vreai să placi", „Visul meu" şi „La Basarabia".

Reiese deci, din toate acestea, că Bumbac deşi stabilit în Viena, a avut legături cu mişcarea literară din Budapesta, unde la 1869 a trecut şi ziarul „Albina", întemeiat la Viena „în memorabilul an 1866"—pe cum se exprimă dl. V. Morariu —în spiritul şi cu mijloacele „celebrei familii de mecenaţi şi fruntaşi politici — nu „ardeleni" cum ne relatează dl. V. Morariu, ci *bănăţeni* — Mocsonyi... conducerea foii avînd-o fruntaşul bănăţean Vincenţiu Babeş.

e) Prin legăturile sale, deci, pe cari fără nici o îndoială le-a putut avea cu studenţimea română din Viena, cu Vincenţiu Babeş cît şi cu lumea iubitoare de literatură românească aleasă, grupaţi în jurul foilor şi revistelor *Concordia, Aurora Română* şi *Albina* din vremea aceea, Bumbac uşor a putut primi de la unul sau altul din cei mulţi cu asemenea preocupări din aceste două capitale, o versiune populară mai amplă a Mioriţei din Banat, care să-l fi ademenit a purcede la refacerea şi publicarea ei în foaia *Concordia* din Budapesta. Dovada legăturilor făcute e tocmai faptul publicării Mioarei sale nu în alte foi sau reviste existente, ci tocmai în *Concordia* din Pesta.

f) Repetăm ceea ce am spus deja, că nu suntem printre cei ce nu admit posibilitatea intrării pe alocurea a unor elemente intelectuale în creaţia populară literară. Avem cazul lui Alecsandri însuşi şi al unor scriitori cari publicînd un text popular cu bune intenţii mai schimbă cîte un cuvînt sau cîte o frază, sau uneori sunt siliţi să omită cîte ceva ce în publicitate nu se poate da. E vorba deci de schimbări neînsemnate, mai mult de formă decît de fond şi în nici un caz nu de aşa măsură cum O. Densuşianu presupunea că ar fi putut pătrunde şi i-ar fi putut populariza textul lui V. Bumbac la ţărănimea noastră din părţile Banatului. *E deci cu desăvîrşire greşită părerea lui O. Densuşianu în special în cazul textului baladei Miorita de la George Cătană,* apărut mai întîi în revista „Luceafărul", cînd afirmă că „muzicantul" Todor Lăutaşu luat de Cătană drept „mărturie" pentru dovedirea originei populare a amintitului text, ar fi fost „ştiutor de carte şi cetise undeva textul Mioriţei pornit de la ticluirea lui Bumbac, învăţîndu-l bine, pentru că în cea mai mare parte este absolut acelaşi".

Este tocmai contrarul celor foarte clar şi precis spuse de G. Cătană în cuvîntul său „Către cetitori" cu ocazia publicării textului Mioriţei sale, unde arată — ceea ce reproducînd şi noi am arătat la începutul acestui studiu — că Todor Lăutaşu, informatorul lui G. Cătană „ştia aşa de multe balade, doine, poveşti ş.a. încît te minunai de unde le ştie atîtea şi cum le ţine pe toate în minte, căci *scrie nu ştia*". O. Densuşianu mai reduce şi o altă foarte importantă parte din cuvîntul către cetitori al lui G. Cătană că pentru baladele şi doinele sale Todor Lăutaşu „avea viers" (adecă melodie) pentru fiecare şi le cînta din vioară şi din gură.

Pentru a mă convinge în persoană despre starea lucrurilor cu Todor Lăutaşu, l-am vizitat pe G. Cătană la 1 iunie 1925 în comuna Brebul, unde trăia dînsul pe atunci ca pensionar şi în firul convorbirei avute, dînsul m-a asigurat că Todor Lăutaşu *nu ştia să scrie şi să cetească.* Rugîndu-l să indice, după posibilitate, locul de unde era acest „lăutaş", pe vremea aceea de mult dispărut, mi-a comunicat mai tîrziu printr-o scrisoare, că altceva n-a putut afla decît că i-au împărtăşit mai mulţi bătrîni din satul Brebu cari îl cunoşteau, că era din părţile Bocşei,— o informaţie pentru noi, se va vedea, totuşi destul de importantă.

De mai mare însemnătate e însă acel pasagiu din cuvîntul „Către cetitori" a lui G. Cătană prin care acesta ne relatează că baladele şi doinele sale, Todor Lăutaşu le executa pe muzică adecă „avea

https://biblioteca-digitala.ro

viers pentru fiecare şi le cînta din vioară şi din gură".

Dar din legătura strînsă între text şi melodie mai rezultă şi altceva: că mai ales pe timpul cînd scrisul şi cetitul încă n-a pătruns la popor, dar şi de atunci încoace în multe cazuri, laturea muzicală a baladei, adecă cîntarea din voce susţinută uneori prin diverse instrumente muzicale ca de exemplu prin fluier, vioară, cobză ş.a. a fost mijlocul cel mai sigur şi mai probat pentru perpetuarea şi răspîndirea textelor baladelor, deci şi a atîtor variante de texte ale Mioriţei.

Cînd prin cuvîntul său „Către cetitori" G. Cătană atît la întîia (1905) cît la a doua (1909) publicare a Mioriţei culeasă de d-sa şi mai pe urmă (la 1925) şi verbal ne-a arătat că Todor Lăutaşu nu era ştiutor de carte, — de ce să presupunem invers, la fel cu O. Densuşianu, că totuşi „a fost ştiutor de carte şi că cetise undeva textul Mioriţei pornit de la ticluirea lui Bumbac, învăţîndu-l bine"? Nu sunt suficiente indicii pentru o asemenea afirmaţie. Dimpotrivă. În cadrul aceluiaşi cuvînt „Către cetitori", G. Cătană mai arătîndu-ne că „lăutaşul" avea în inepuisabilul său repertoriu şi alte balade, conform părerii lui O. Densuşianu ar trebui să deducem că şi din textele acestora cel puţin o parte le-a cetit undeva şi mai pe urmă le-a învăţat pe din afară. Dar, cum pe toate le executa cîntînd, acompaniindu-se la vioară, se impune logica întrebare: de unde şi cum a învăţat Todor Lăutaşu înainte de toate melodia Mioriţei pe care a comunicat-o lui G. Cătană, apoi melodiile celorlalte balade populare pe care le ştia? Căci, dacă unele din texte vor fi fost publicate, cu toată siguranţa putem susţine că, pe vremea sa, încă nici una din melodiile baladelor noastre nu a ajuns să fie culeasă şi transcrisă, pe note muzicale. Iar dacă ar fi fost culese şi transcrise cum le-ar fi putut învăţa prin cetire de note muzicale primitivul cîntăreţ care trebuie să fi fost Todor Lăutaşu, cînd ştim că acesta nu avea cunoştinţă nici de cele mai elementare noţiuni de scriere şi cetire?

Şi cazul lui Todor Lăutaşu n-a fost un caz izolat. Sunt date pozitive că în timpuri, nici nu aşa îndepărtate, se găseau încă mulţi rapsozi populari de categoria „lăutaşului" nostru. Cei mai mulţi dintre ei fără îndoială că nu ştiau nici scrie nici ceti. Dar aceştia aveau aptitudinea de a-şi păstra tradiţionalele lor cîntece, din tată în fiu, printr-o miraculoasă exercitare a memoriei lor, sprijinită mai cu seamă pe partea muzicală, adecă pe melodiile însoţitoare şi aşa zicînd contopite în versurile baladelor şi a multor alte similare creaţii populare.

Despre asemenea rapsozi din Banat aflăm de pildă din broşura „Date şi reminiscenţe pentru istoria Reuniunei române de cîntări şi muzică din Lugoj" de Coriolan Brediceanu, (Lugoj 1900) următoarele: „Lăutarii din vechime, şi la noi în Banat, aria care o ziceau pe lăută, o cîntau şi din gură cu versuri; — aşa a cîntat încă pe la anii 1860—1865 Ianăş ţiganul, tatăl primaşului Filip din banda lui Nica Iancu (Iancovici) de la care au moştenit Nica şi Filip cele mai pătrunzătoare şi remarcabile arii româneşti". Iar dintre propriii mei informatori folclorici nu voi uita niciodată pe Alexa Tismănari din Măgura Bocşei Montane, pe care am ascultat-o în două rînduri (în 1921 şi 1922) cum se silea să-şi reamintească prin melodie versurile pe cari i le cerusem să mi le dicteze fără cîntare. N-am avut nici decum impresia că textul comunicat, sau melodia pe care a citat textul, să fi fost învăţate din vre-o publicaţie sau din vre-un manuscris oarecare.

Nu încape nici un dubiu că aceeaşi impresie îi va fi făcut-o şi Todor Lăutaşu lui G. Cătană cînd, cu multe decenii în urmă i-a comunicat Miorita pe care o ştia dînsul.

În consecinţă credinţa mea este că atît textul amplu al Mioriţei cules la timpul său de G. Cătană, cît şi cel cules de noi în anii 1921 şi 1922 de la Alexa Tismănari sunt autentice şi veritabile creaţii populare bănăţene, cari nu pot avea nimic cu vre-o influienţă a textului lui V. Bumbac asupra lor. Din contră, nu Bumbac a influienţat textele ample bănăţene, ci aceste texte mai de mult existente au influienţat şi îndemnat la scrierea „prourmării" sale pe baza unui asemenea text primit de la cineva din Banat.

Vechimea textului amplu al Mioriţei IV cules de noi de la A. Tismănari se dovedeşte prin legătura muzicală ce am arătat, că incontestabil există între melodia Mioriţei şi între melodiile Mioriţei de categoria V culese din partea sud-estică a Transilvaniei împreună cu cele de pe versantul Carpaţilor spre Muntenia, melodii cari după aprecierile de pînă aci, pot fi considerate ca cele mai vechi melodii ale Mioriţei.

În cît priveşte vechimea textului cules de G. Cătană, o dovadă muzicală atît de evidentă ca şi în cazul precedent nu avem. Ştim însă precis două lucruri:

1) că balada culeasă de la T. Lăutaşu avea „viers", adecă se cînta pe o melodie;

2) că T. Lăutaşu după spusele bătrînilor era din părţile Bocşei.

Cum atît textul comunicat nouă de A. Tismănari — deşi mai necomplet ca al lui G. Cătană — este amplu, adecă tot de felul textului cules de Cătană de la T. Lăutaşu, şi cum între comuna Brebul, locul unde Lăutaşu i-a comunicat Miorita ştiută de dînsul şi între comuna Bocşa Română sau Bocşa Montană nu e o distanţă mai mare de 12—13 km. ne este îngăduit a presupune că aceeaşi asemănare sau identitate constatată la texte trebuie să fi fost şi între melodia de la A. Tismănari şi cea de la T. Lăutaşu, cu alte cuvinte e foarte probabil că Lăutaşu şi-a cîntat textul Mioriţei sale pe o asemănătoare sau chiar identică melodie. Identitatea de texte şi motivata presupunere a identităţii melodiilor Mioriţei de categoria IV cu a celei culese de G. Cătană, ne călăuzeşte în acelaşi timp şi spre îndreptăţita stabilire a identităţii vechimei ambelor variante, — vechime care după toate cele pînă aci arătate, credem ferm că premerge versiunei Mioarei lui Vasile Bumbac, publicată la anul 1865, iar amploarea ei nu e decît o evoluare, în general caracteristică, din forma iniţială a Mioriţei într-un fel mai împodobită cu amănuntele expresiei literaturei populare bănăţene.

Bucureşti 2 octombrie 1949

https://biblioteca-digitala.ro

Opera-frescă „TREPTE ALE ISTORIEI" de Mihai Moldovan

de Luminița VARTOLOMEI

Mihai Moldovan este un creator extrem de productiv. (Superlativul se dovedește a nu fi cîtuși de puțin exagerat, dacă punem în ecuație cu cele 24 de ceasuri ale zilei nu numai zăbava asupra foilor cu portative pe care prind viață propriile sale noi lucrări, dar și numeroasele îndeletniciri și răspunderi — legate de partiturile confraților săi — cărora le are de răspuns în calitate de conducător al serviciului „Creație și Repertoriu" al Radioteleviziunii).

Extrema productivitate a compozitorului Mihai Moldovan se explică mai întîi prin aceea că — muzical — are în permanență ceva de spus. (Cel mai adesea acest „ceva" fiind nu numai profund gîndit și simțit, ci totodată exprimat în modalități inedite, neașteptate dar cuceritoare prin spontaneitate, sinceritate, lipsă de ostentație).

În sfîrșit, explicația fenomenului constă și în faptul că Mihai Moldovan scrie repede. (Intenționat am spus „scrie" și nu „compune", căci, în momentul în care se așează efectiv la masa de lucru, e pentru a așterne pe hîrtie o operă în mare parte elaborată deja. Compozitorul poartă permanent în sine germenii *cîtorva* viitoare opus-uri, nutrindu-i alternativ pînă la deplina maturizare a vreunuia dintre ei, iar această interferență a înfiripării unor lucrări — de cele mai multe ori — foarte diverse, aș numi-o „manieră polifonică de creație").

Am considerat necesar anteriorul preambul pentru a pregăti și lămuri fraza cu care începe de fapt comentarea operei lui Mihai Moldovan: „Trepte ale istoriei" a fost scrisă — la Sinaia — într-o singură lună (noiembrie 1972), ceea ce nu înseamnă puțin lucru pentru o partitură de asemenea proporții.

Jumătate de an mai tîrziu, la 22 aprilie 1973, sub bagheta dirijorului Ludovic Baci, Orchestra de studio și Corul Radioteleviziunii (condus de Aurel Grigoraș), avînd ca soliști pe cîntăreții Rodica Mitrică, Florin Diaconescu și Gheorghe Crăsnaru, precum și pe Ilie Macovei (flaut), Mihai Brătășanu (vioară) și Corneliu Cezar (țambal), au creat prima audiție a lucrării, care a intrat apoi numaidecît în circuitul național de valori muzicale, fiind frecvent transmisă la radio și executată în cîteva centre culturale ale țării.

După cum rezultă și din declarațiile autorului, compoziția aceasta s-a născut ca o reacție împotriva „trunchierii" istoriei, a izolării cîte unui moment și a împodobirii lui cu evenimente auxiliare pitorești dar exterioare — procedeu pe care, desigur, îl recunoaște ca necesar și fericit în făurirea marilor opere de artă semnate de Shakespeare sau Tolstoi, Goya sau Picasso, dar pe care totodată se simte chemat să-l depășească. Mihai Moldovan năzuiește să închidă *într-o singură lucrare* „întregul" unei istorii milenare: aceea a poporului român. Opera să va fi deci o frescă — o frescă a plaiurilor noastre, alternativ „cîntate cu fluierul și apărate cu spada".

Libretul, realizat în colaborare cu Sanda Mihăescu, înșiruie — într-o aparentă discontinuitate — străvechi versuri populare (Miorița, Soarele și luna, Caloianul, Toma Alimoș, Melc-melc), fragmente celebre din proza sau poezia unora dintre cei mai cunoscuți scriitori, din vechime și pînă astăzi (Grigore Ureche, Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu, George Coșbuc, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Zaharia Stancu) sau a cîtorva, mai puțin populari deocamdată (Mihu Dragomir, Ion Bănuță, Mihai Nenoiu). Virtuțiile sale stau în frumusețea și marea încărcătură emoțională a pasajelor alese, în concizia lor (intenția fiind de a *sugera* doar, ascultătorului, opera literară la care se face apel și a o lăsa apoi să cînte, în el, curgînd din memoria-i și nu prin reproducerea integrală), în alternarea — cu un rafinat simț al dramaturgiei — de scene foarte diferite ca problematică și atmosferă, într-o gradație inteligent și firesc condusă către culminația ce precede finalul.

S-a înțeles deja, cred, că „Trepte ale istoriei" este o operă de tip aparte: principala trăsătură neobișnuită o constituie absența tradiționalelor personaje — cu excepția corului (care, relatînd sau comentînd unele evenimente, poate fi aproape în permanență asemuit personajului colectiv pe care îl reprezintă încă de la antica tragedie greacă), în două rînduri, a basului (care întruchipează, succesiv, pe Decebal și Tudor Vladimirescu) și, într-un fel, a mezzosopranei și tenorului (în scena martorilor răscoalei din 1907, rostind acel zguduitor „Să nu uiți, Darie!"). Cu toate acestea, lucrarea se înscrie în genul operei și nu al oratoriului, căci autorul a gîndit-o *scenic*. Deși executată pînă acum exclusiv în concert, partitura poartă inscripția „pentru Radio și *Televiziune*" (s.n.), de unde se poate lesne deduce că Mihai Moldovan a avut în vedere de asemenea — și nu în ultimul rînd — latura *vizuală* a operei sale. Și, chiar dacă *scenic* interpretarea ei este ceva mai dificilă decît *filmic*, această încercare va da cele dintîi roade în vara anului în curs, la Opera din Cluj, în regia lui Ilie Balea și scenografia lui Petre Codrea.

Revenind la ideea de bază a lucrării — continuitatea istorică — trebuie să remarcăm modalitatea (ingenioasă și fermecătoare în logica ei simplitate) prin care compozitorul își demonstrează și impune teza. Istoria este considerată drept o scară ale cărei trepte sînt cioplite în *evenimente* (acele eroice „apărări cu spada" ale plaiurilor strămoșești — de altminteri, opera poartă subtitlul „Pagini de vitejie"), dar al cărei trainic, neîntrerupt și îndeobște invizibil suport îl constituie *perpetua înlănțuire a generațiilor acestui popor* (marcată în eternitate, printre altele, și prin acea „cîntare": nu numai a plaiurilor, ci și a vieții stăpînitorilor de drept al acestora, a luptei lor neistovite pentru neatîrnarea către nimeni — fie el străin ori de-un neam cu ei). Disociind cele două elemente, compozitorul încredințează orchestrei, corului și soliștilor vocali dăltuirea „treptelor istoriei", în vreme ce fondul ei continuu va fi țesut de un cor de cameră compus din 12 membri și de un

https://biblioteca-digitala.ro

concertino format din trei instrumente (în ordinea importanței: flaut sau flaut piccolo, vioară, țambal), a cărui participare se prevede a fi înregistrată pe bandă și transmisă în sală prin difuzoare, subliniindu-i-se, și astfel, dimensiunea aparte a rolului. (Faptul că autorul a optat pentru această formulă inedită, în loc de a urma calea îndelung bătătorită de mai toți compozitorii genului — care obișnuiesc să acorde orchestrei funcția de a asigura continuitatea acțiunii muzicale — nu este nici frondă, nici căutare cu orice preț a insolitului, ci — poate singura, dar în orice caz cea mai fericită — autentică manieră de vehiculare a fondului de balade și doine, bocete și colinde, cîntece de muncă, de nuntă și de leagăn care, în concepția lui, reflectă *întregul* istoric).

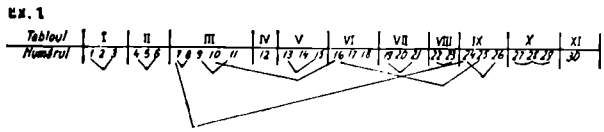
Dar, singură originala distribuire a rolurilor n-ar prețui prea mult dacă n-ar fi însoțită de o corespunzătoare construcție a lor; și aici trebuie căutată de fapt cheia reușitei.

Secțiunile ce înfățișează evenimentele sînt concepute de așa manieră încît să contrasteze puternic, atît față de fondul continuu din care se detașează, cît și între ele. Și, cu toate că pronunțatele diferențieri țin nu numai de atmosferă, ci și de însăși maniera scrieturii, stilul atît de personal al compozitorului șterge orice discrepanță, topește orice stavilă ce s-ar putea ridica în calea a cea ce numim unitatea operei, organicitatea ei. În plus, contrastele „treptelor" nu sînt de fel întîmplător repartizate, ci se succed conform unei „scări" de gradații, precis și logic elaborată: sensul dinamic și tensional pe care ea îl imprimă lucrării este constant ascendent, culminînd în scena *Insurecției.* (Singura excepție, dureросul „Să nu uiți, Darie" ce încheie evenimentul 1907, era necesară tocmai pentru a reliefa forța treptei istorcie următoare, ultima).

În opoziție cu structurile particulare, viu contrastante, ale evenimentelor, fondul neîntrerupt este împletit dintr-o curgere uniformă — mereu aceeași parcă și totuși alta, deși a aceleiași substanțe. Remarcabil este mai cu seamă modul în care Mihai Moldovan creează iluzia perfectă a continuității lui reale. A păstra, sub desfășurarea evenimentelor, țesătura fondului ar fi fost lipsit de orice efect, căci de bună seamă în tumultul acestora vocile singuratice și firave ale flautului, viorii și țambalului, depănîndu-și liniștitele aduceri aminte, nu s-ar fi putut face auzite. Drept care, ori de cîte ori construcția secvențelor respective a permis-o, compozitorul le-a strecurat sub primele și ultimele măsuri ale acestora — adică acolo unde densitatea și intensitatea sonoră erau *încă* ori *din nou* moderate. Procedeul suprapunerii (pentru o durată ce variază, de la un singur timp și pînă la cîteva măsuri) structurilor alăturate la granița dintre ele, este extins și în interiorul lor, unde întîlnirea între elementele componente seamănă foarte tare cu o ștafetă, în care — după cum se știe — la predare purtătorul și schimbul său aleargă o vreme împreună.

Partitura se compune din unsprezece secțiuni (fiind vorba de o operă, să le numim *tablouri,* notîndu-le cu cifre romane) și treizeci de subsecțiuni (le vom spune *numere* — tot ca în opera tradițională, deși nu au nimic de a face cu ea — și le vom nota cu cifre arabe), conform schemei care urmează:

Ex. 1



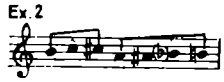
După cum se vede, *tablourile* sînt constituite dintr-o cantitate variabilă de *numere:* de la unul singur (Tablourile IV și XI), la două (Tabloul VIII), sau cinci (Tabloul III), formula cea mai frecventă fiind însă aceea a *tabloului* format din trei *numere.* Cît privește semnele ce unesc, în schemă, unele dintre *numere* — ele marchează fie simetria realizată prin reluarea într-o manieră liberă, de tip improvizatoric a aceleiași substanțe (unghiul), fie existența unor structuri comune (arcul de cerc).

Dar a sosit vremea să examinăm, pe rînd, cele treizeci de *numere* ale operei; o vom face foarte succint.

Tabloul I. Moderato (în măsura 6/8)

Nr. 1. Conține chintesența lucrării, în primul rînd poetic; căci, suprapunîndu-se la un moment dat pe melopeea flautului, basul recită versurile ce includ ideea fundamentală a operei: este imaginea istoriei, crescînd prin stratificarea generațiilor, în cercurile „trunchiului de stejar al țării". Muzical, flautul solo acoperă întreaga secvență, „doinind" pe un mod cromatic de trei sunete (timp de șase măsuri), pe transpoziția lui (timp de alte șase măsuri).

Ex. 2



și revenind apoi. Mersul semitonic, specific modului, precum și intervalele mari: 7 M (8-), 9 m (8+), 9 M ce rezultă din deplasarea la octavă a cîte uneia din trepte se asociază unor ritmuri libere, în care se recunoaște totuși preponderența a două formule:

Ex. 3

ca și insistența repetării în accelerando a cîte unui sunet — cu care pătrundem de fapt pe tărîmul formulelor melodico-timbrale specifice: glissando frullato; oscilație pînă la semiton, în sus și în jos, pe o notă lungă, continuă sau în frullato; variații de intensitate (alternative) pe un sunet lung sau repetat în accelerando.

Nr. 2. Grupul feminin al corului de cameră intonează primele versuri ale Mioriței. Melodia — expusă mai întîi de altiste — se înscrie într-un mod cromatic; transpoziția lui — de către soprane — îi reduce din ambitus, căci dacă versurile 1, 2, 5 și 6 sînt strict preluate, versurile 3 și 4 apar modificate.

Ex. 4

Nr. 3. Replică la Nr. 1; se desfășoară tot pe un mod cromatic, dar considerabil mai luminos, mai expansiv prin desființarea numeroaselor semitonuri, care cedează locul unui șir de patru tonuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 5

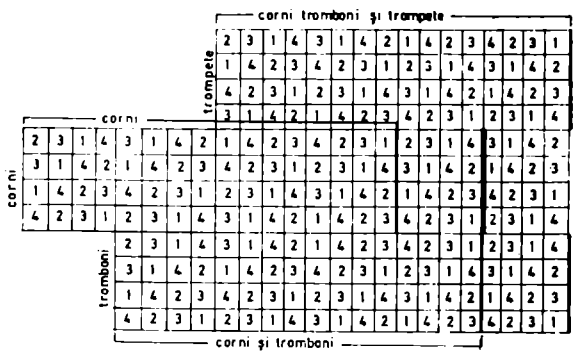
Şi, odată cu repetarea insistentă a cvartei mărite, flautul introduce o nouă formulă ornamentală: mordentul inferior.

Tabloul II. Allegro (în măsura 4/4)

Nr. 4. Unul dintre cele mai interesante; susţinut de trei pachete de cîte patru alămuri (cornii, trompetele şi cei trei tromboni împreună cu tuba); fiecare pachet expunînd cîte un acord disonant, prin suprapunere iau naştere conglomerate violente. Grupele de alămuri realizează o formă aparte — un fel de sinteză între canonul şi fuga la trei voci. Structura ce reprezintă „tema" este prezentată mai întîi de către corni: a doua oară de către tromboni *) în timp ce cornii o încep de la a doua măsură; a treia oară — într-o altă variantă — de către trompete, trombonii intrînd cu a doua măsură iar cornii cu a treia. Separînd cele trei expuneri ale „temei" corul invocă (mai întîi în şoaptă, apoi cu glas tare, pentru a ajunge în cele din urmă la strigăt) numele lui Decebal.

De remarcat faptul că „tema" este o structură prin excelenţă ritmică, deoarece în armonia ei statică există numai trei situaţii — după cum se suprapun pachetele alămurilor. Structura de bază, totalizînd patru măsuri, utilizează tot atîtea formule ritmice (rezultate din dividerea timpului de bază — pătrimea — cu 1, 2, 3 şi 4; drept care, cu aceste cifre le vom şi nota în exemplul de mai jos), cîte una pentru fiecare instrument din pachetul respectiv. Dispunînd formulele pe verticală, compozitorul obţine fiecare nou timp prin permutarea lor (circulară în cadrul fiecărei măsuri). Structura de bază epuizează astfel 16 din cele 24 permutări posibile ($4! = 1 \times 2 \times 3 \times 4 = 24$); alte 4, din cele 8 rămase neutilizate, vor sta la baza variantei expuse de trompete, unde compun prima măsură — celelalte trei măsuri fiind generate prin permutarea circulară a timpilor.

Ex. 6



Două constatări se mai impun:

— canonul realizează şi el tot o permutare circulară: aceea a măsurilor

— există şi o permutare de ordin metric, structurile începînd de fiecare dată pe alt timp (niciodată pe primul!): pe timpul 2 cornii, pe 4 împreună cu trombonii, pe 3 şi împreună cu trompetele.

*) Ori de cîte ori este vorba de tromboni, se va subînţelege şi tuba, asociată lor pentru a completa grupa, ce trebuie să cuprindă patru instrumente.

Această aparent alambicată combinaţie de permutări este în realitate o modalitate extrem de logică şi simplă prin care compozitorul reuşeşte să obţină efectul unui paradoxal perpetuum mobile în creştere.

Nr. 5. Basul interpretează monologul lui Decebal (din nou conceput într-un mod cromatic!), pe o pedală tremolată, în permanente fluctuaţii de intensitate, a tobei mari şi întrerupt din loc în loc de cor, care repetă — ca un ecou, iar şi iar, de la strigăt către şoaptă — ultimele lui cuvinte.

Nr. 6. Constituie perfecta replică (simetrică, în oglindă) a Nr. 5.

Tabloul III.

Nr. 7. Moderato (în măsura 6/8)

Flautul piccolo reia — liber — materialul din Nr. 3. pe care însă îl derulează invers. Vioara preia apoi ştafeta, desfăşurîndu-şi (într-o nouă transpoziţie

Ex. 7

a modului utilizat în Nr. 2 — vezi ex. 4) întreaga gamă de formule specific lăutăreşti, de la *sul tasto* sau *sul ponticello* la *tril, glissando* sau oscilaţia de semiton în jurul unui sunet lung. De remarcat farmecul subtil pe care îl degajă transformarea culorii prin trecerea cîtorva efecte comune sau similare, de la instrumentul de suflat la cel cu corzi şi arcuş.

Nr. 8. Allegro (în măsura 4/4)

Structură caleidoscopică, realizată cu patru elemente ce alternează (pe alocuri se şi suprapun) capricios:

— corzile divizate expun totalul cromatic într-un cluster (sol-fa diez) utilizat pentru crearea cînd a unor accente puternice, cînd a unei pînze ce glisează lent, divergent.

— grupurile tenorilor şi basilor sînt şi ele divizate pe cîte patru voci; basii expun tema, imitată apoi de tenori, la octavă (liber) sau la alte intervale (strict).

— trombonii preiau fiecare cîte un sunet din capul temei basilor, atacîndu-le mai întîi în ordine şi apoi executînd diverse formule ritmice (cu o preocupare comună: evitarea simultaneităţii atacului) — tenorul solo, cîntîndu-l *quasi parlato* pe Ştefan cel Mare, se încadrează (din nou!) într-un mod cromatic, care, la a doua expunere apare amplificat.

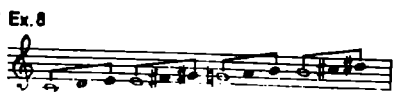
Nr. 9. Moderato (în măsura 6/8)

Replică la Nr. 7; vioara, rămasă singură, adoptă şi ea încă una din formulele flautului — variaţia intensităţii pe un sunet ţinut sau repetat.

Nr. 10. Moderato (în măsura 3/4)

O altistă şi cele trei soprane ale corului de cameră intonează balada „Soarele şi luna", repetînd ostinat o celulă de trei sunete; prin intrarea treptată a vocilor, care execută fiecare o altă transpoziţie a tricordiei expuse iniţial de altistă,

Ex. 8



ia naştere un gen de fugă, în care subiectul şi răspunsul se află — invariabil — în raport de terţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Evident, prin suprapunerea celor patru ipostaze ale tricordiei diatonice, majore, rezultă tot un mod cromatic.

Structura aceasta este prezentată în total de trei ori (cea de a doua expunere a ei fiind de fapt o variantă simetrică în oglindă cu forma originală), în timp ce ici-colo fulgeră intervenţiile viorii sau percuţiei (legno).

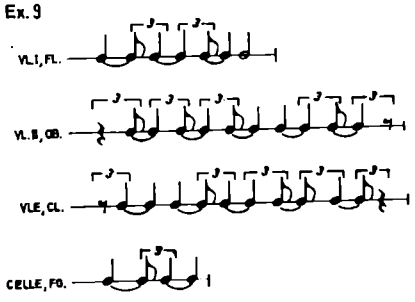
Nr. 11. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 9.

Tabloul IV. Poco allegro (în măsura 3/4)

Nr. 12. Bazat pe o structură de tip polifonic, asemănătoare celei din Nr. 4: sinteză între canonul şi fuga la patru voci. Fiecare voce intonează armonic o cvintă, iar intervalul între sunetele lor de bază este — invariabil — terţa (ca în Nr. 10); prin suprapunere, rezultă un acord de opt sunete (minor, cu septimă mică, nonă mare, undecimă mărită, terţiadecimă mărită şi dublă octavă mărită). Fiecărei voci îi este încredinţată o singură formulă ritmică pe care o repetă ostinat şi care se întinde pe trei sau şase timpi, pentru ca la reluare să cadă permanent pe aceeaşi timpi ai măsurii de 3/4.

Ex. 9



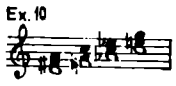
Trebuie remarcată simetria internă a formulelor 2 şi 4, în opoziţie cu asimetria formulelor 1 şi 3. După cum se observă din exemplul de mai sus, structura aceasta este interpretată de lemne şi corzi, separat şi împreună. În acest al doilea caz, prin deplasarea cu un timp a structurii în prezentarea ei de către corzi, canonul este amplificat la 7 voci iar la reluarea lui intervine şi pianul, cu o desfăşurare uniformă de triolete, plăcînd aceleaşi patru cvinte ale structurii — mai întîi în ordinea intrării lor în canon, apoi în diferite permutări. Cele patru expuneri sînt separate de recitarea basului, care evocă (prin cuvintele lui Bălcescu) figura lui Mihai Viteazul şi cea dintîi unire a românilor.

Tabloul V. Allegro (în măsura 3/4)

Nr. 13. Se bazează pe evoluţia grupului *concertino*, la care participă de astă dată — în mod excepţional — alături de vioară (a cărei partitură este îmbogăţită cu duble corzi, în cvinte — specific lăutăreşti, dar constituind totodată un element de legătură cu Nr. 12) şi flautul solo, ceilalţi doi flauţi din orchestră.

Nr. 14. O nouă fugă la patru voci, încredinţată corului ce-l slăveşte pe Horia. Fiecare voce este divizată în trei, pentru a executa cîte un acord major.

Ex. 10



Şi aici, fundamentalele se situează la interval de terţă, unul faţă de celălalt. Expoziţia fugii se transformă într-un stretto; acesta este redus apoi la 2 voci (prin unirea sopranelor cu altistele şi a tenorilor cu başii), pentru ca în cele din urmă (prin unirea celor două grupe) structura să devină acordică. Sinteza armonică, la care corul ajunge abia la sfîrşitul acestui *număr*, este prezentă încă de la început la viorile I şi II divizate; ele realizează o pînză mobilă, care, printr-un glissando (alternativ convergent şi divergent) se transformă în pedală la unison şi se difuzează iar.

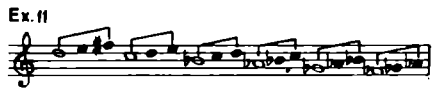
Marcînd secţiunile fugii, sinteza armonică apare şi la alămuri — în intervenţii scurte, însă.

Nr. 15. Replica fidelă a Nr. 13.

Tabloul VI. Allegro (în măsurile 5/8 şi 4/8)

Nr. 16. Replică la Nr. 10. Fuga executată de sopranele şi altistele corului de cameră este de astă dată la şase voci şi utilizează mai multe transpoziţii ale tricordiei (vezi şi ex. 8)

Ex. 11



aflate între ele la distanţă de ton.

Nr. 17. Contrabaşii divizaţi în 7 realizează un cluster de 5-, ce se înfiripă treptat în jurul unui sunet central (prin intrarea pe rînd a instrumentelor) pentru a se reduce din nou la el (prin retragerea instrumentelor, în ordine inversă). Structura aceasta se reia de încă trei ori, într-o suprapunere cu una asemănătoare, realizată de corni — un cluster de 3 m, sunat discontinuu şi utilizînd efectele cunoscute din partitura flautului: frullato, variaţii rapide şi alternative de intensitate pe un sunet lung, glissando.

Pe un nou mod cromatic

Ex. 12

tenorul evocă figura lui Tudor Vladimirescu.

Nr. 18. Compusă prin alternarea şi suprapunerea a trei structuri: — cele patru grupe ale corului, divizate în 8, realizează fiecare o structură asemănătoare celei din Nr. 17; clusterele de cvintă se înfiripă (prin atacul fiecărei noi silabe a cîntecului lui Tudor) în jurul a patru note centrale, aflate unul faţă de celălalt la interval de terţă mare, cvartă perfectă şi cvintă micşorată. Suprapunerea lor generează un amplu cluster de terţiadecimă.

Ex. 13

— contrabaşii execută acelaşi cluster din Nr. 17, în pînză continuă însă — cînd nemişcată, cînd în oscilaţie de semiton;

— alternînd cu corul, basul intervine cu recitativul lui Tudor, precedat sau însoţit uneori de improvizaţiile lemnelor (mai întîi oboi, apoi şi fagoţi) în formule cromatice, rapide.

Tabloul VII.

Nr 19. Allegro (în măsura 2/4)

https://biblioteca-digitala.ro

Grupul *concertino* apare pentru prima dată complet: evoluează, intrînd în această ordine, vioara, ţambalul şi flautul.

Nr. 20. Lento (în măsura 2/4)

Altistele corului de cameră deapănă balada lui Toma Alimoş, pe un motiv de cinci sunete, foarte caracteristic,

ce se repetă obsedant în timp ce restul vocilor, divizate, ţes o pînză de semitonuri, în continuă oscilaţie.

Nr. 21. Lento (în măsura 2/4)

Replică la Nr. 19, din care lipseşte flautul, apărînd în schimb corzile cu inversarea motivului din Nr. 20.

Tabloul VIII.

Nr. 22. Allegro molto (în măsura 2/4)

Se compune prin suprapunerea şi alternarea a patru structuri:

— corzile realizează o fugă pe tema formată din alăturarea celor două ipostaze ale motivului „Toma Alimoş"

cu intrări la interval de terţă mică

— în ultima ei expunere, intervin şi lemnele, realizînd o strettă

— pe acelaşi motiv, basul evocă răscoala de la 1907; corul preia şi repetă, de la şoaptă la strigăt, ultimele lui cuvinte

— alămurile reiau structura din Nr. 4.

Nr. 23. Moderato, întrerupt şi încheiat de Allegro molto

Pe un fond de clopote şi vibrafon, tenorul (şoptit, în microfon) şi mezzosoprana (oscilînd pe 2—3 semitonuri) rostesc acel tragic „Să nu uiţi, Darie!", întrerupt de tumultul fragmentelor

— mai scurte sau mai lungi — din finalul Nr. 22.

Tabloul IX.

Nr. 24. Moderato (în măsura 6/8)

Replică fidelă la Nr. 7.

Nr. 25. Allegro (în măsura 2/4)

Cel mai scurt; replică la Nr. 10 şi 16, dar pe bicordia străvechiului cîntec pentru copii „Melc-melc"; expusă de sopranele şi altistele corului de cameră, într-o fugă cu intrări la acelaşi interval pe care Mihai Moldovan îl utilizează cu consecvenţă în această partitură: terţa.

Nr. 26. Poco moderato (în măsura 6/8)

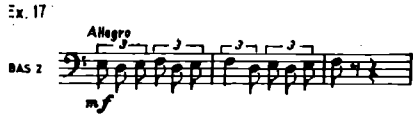
Replică la Nr. 24, susţinută doar de vioară.

Tabloul X. Allegro (în măsura 2/4)

Nr. 27. Passacaglie pe o temă de 7 măsuri, expusă de 10 ori de către grupul percuţiei. De fiecare dată intervin noi grupuri de instrumente; la sfîrşitul variaţiei 5 şi pe variaţia 6, apoi la sfîrşitul variaţiei 9 şi pe variaţia 10 corul, cîntînd în cvinte paralele (între başi şi tenori, între altiste şi soprane), anunţă

Insurecţia.

Nr. 28. Între cele două pînze create de unisonul cornilor (continuat din Nr. 27) şi respectiv conglomeratul disonant şi oscilant al corzilor, tenorii şi başii, divizaţi, execută o fugă la patru voci, pe o temă



îndeaproape înrudită cu aceea din Nr. 10 şi 16.

Nr. 29. Replică la Nr 27, redusă la numai 5 variaţiuni.

Tabloul XI. Moderato (în măsura 6/8)

Nr. 30. Debutează ca o replică la Nr. 19 (cu grupul *concertino* complet: vioară, ţambal, flaut) pentru ca apoi (flautul rămînînd singur) să se transforme într-o replică la Nr. 1 — în care recitarea basului enunţă concluzia, deschisă spre viitor, a operei *„Trepte ale istoriei":*

„Răsăritul e-atît de bogat în poveşti şi lumină, că-n orele ce se ridică rămînem prea jos, întotdeauna, cînd vrem să-l slăvim".

https://biblioteca-digitala.ro

Concert omagial

Două impunătoare concerte corale în sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean și la Ateneul Român au încununat șirul manifestărilor publice dedicate de instituțiile artistice ale țării muzicianului septuagenar D. D. Botez.

E cunoscut locul pe care Dumitru Botez l-a ocupat timp de decenii în viața muzicală românească.

Muzician complex, Dumitru Botez a militat pe cele mai diverse planuri, „cinstit în gînd și vrednic în fapte", cum spunea recent maestrul Ion Dumitrescu, pentru înflorirea vieții muzicale naționale.

Dar înainte de a fi compozitor, dirijor, violist, organizator artistic, Dumitru Botez s-a născut pentru a fi dascăl, pentru a fi un îndrumător pe calea muzicii. Și concertele omagiale inițiate de Conservator sau de Filarmonica bucureșteană au evidențiat înainte de toate unica artă pedagogică a dirijorului care a format în conservatorul bucureștean zeci de generații de dirijori de cor și de membri ai ansamblurilor noastre corale, care a îndrumat ani în șir, unele din principalele corale profesioniste și de amatori ale țării.

În prezența a sute de studenți și muzicieni bucureșteni l-am ascultat pe Dumitru Botez în concertul de la Conservator interpretînd, la pupitrul ansamblului studenților din anii III și IV, lucrări de Monteverdi, Brahms, Paul Constantinescu.

În prezența a sute de iubitori ai muzicii corale l-am urmărit pe Dumitru Botez la Ateneu dirijînd un vast program, cuprinzînd pe de o parte cîteva dintre giuvaerurile artei Renașterii, iar pe de altă parte un lung șir de piese, scrise în ultimii ani de compozitorii noștri.

L-am urmărit dirijînd pe Dumitru Botez și-am regăsit forța cu care știe să scruteze drumurile spre izvoarele unor partituri, arta cu care reușește să declanșeze resurse de energie sonoră dintr-o simplă mișcare a brațului, am regăsit exigența cu care sculptează fiecare linie melodică, farmecul pe care știe să-l imprime fiecărei expresii.

În aceleași concerte am putut asculta cîteva din piesele compozitorului. La Ateneu D. Botez a dirijat lucrarea sa *Cîntare omeniei* iar la Conservator cîțiva dintre reprezentanții clasei de dirijat (alături de Ion Marian, Gheorghe Oprea, Armand Ghedoian — patru dintre elevii dirijorului — Petre Crăciun, Iovan Miclea, Silvia Secrieru, Constantin Romașcanu) — ne-au oferit, în fruntea unor ansambluri studențești, un buchet de 10 piese corale ale lui D. Botez, de la cîntecul de mase *Pentru-al țării viitor*, la momente din *Suita de cîntece populare din județul Sibiu*, de la Elegia *Cîntec de toamnă*, la *Tripticul arădan*, lucrări ce marchează o personalitate componistică distinctă, un desăvîrșit stăpîn al tehnicii corale.

Și în pasiunea cu care la sfîrșitul acestor concerte sute de studenți și muzicieni, veniți să-l sărbătorească pe Dumitru Botez, au intonat un adînc „La mulți ani", am regăsit prețuirea, dragostea cu care întreaga muzică românească a sărbătorit 70 de ani de viață ai acestui excepțional artist, care a știut poate ca nimeni altul să lege catedra de baghetă, să-și dăruiască jumătate de veac de viață muzicii și școlii noastre, acestui dascăl de mare talent, acestui pedagog de vocație care a știut să aducă în activitatea la catedră temeinica sa experiență componistică, iar în arta sa componistică și dirijorală, dragostea pentru tineri, credința în forța artei muzicale.

Iosif SAVA

Simfonia a XX-a de Dimitrie Cuclin

Dirijorul Emanuel Elenescu, consecvent promovator al creației românești și fervent admirator al compozitorului Dimitrie Cuclin, a prezentat în primă audiție la Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, cea de a XX-a *Simfonie* a acestuia. Este un omagiu adus venerabilului patriarh al muzicii noastre care spre sfîrșitul lunii martie a intrat în cel de al 90-lea an de viață.

Dimitrie Cuclin este un adevărat fenomen de vitalitate, energie și perfectă luciditate, care cu o seninătate olimpiană își făurește, în liniștea netulburată a cabinetului său de lucru, imensa sa operă muzicală, cu o aplicativitate demnă de filozofii antichității. Ilustrul muzician s-a dovedit o dată mai mult, în această lucrare, consecvent principiilor sale care se înscriu pe linia tradiției beethoveniene, așa cum afirmă însuși în tratatul său de estetică — concepția sa despre simfonie reprezentînd spiritul hegelian (teză-antiteză-sinteză). De altfel acest spirit filozofic a stat la temelia întregii creații cuclineene.

Simfonia a XX-a, lucrare de mari proporții este închinată „unirii tuturor popoarelor și a tuturor credințelor" — gînd care îl stăpînește pe compozitor cu tărie. Ea este scrisă într-un stil care atestă luminos nedezmințitul spirit clasic care animă pe muzician : o construcție foarte echilibrată, armonii consonante, nu lipsite pe alocuri de un modalism ce nu contrariază fundamentul major-minorului tradițional, cu momente de polifonie foarte aerate și cu un permanent fond melodios de o accesibilitate directă și atrăgătoare.

Ca niciodată, o asemenea audiție, destul de consistentă și extinsă de-a lungul întregii părți prime a concertului, nu ni s-a părut de loc lungă.

Lucrarea debutează cu un *Allegro vivace*, în valori scurte, sacadate, care se mută într-o melodie de largă respirație. Sonoritățile, complexe, nu împietează cu nimic asupra discursului muzical.

O nouă temă, melodioasă, eufonică, fluentă intervine îmbogățită cu participarea întregii orchestre care treptat s-a subțiat, lăsînd locul unei scurte afirmări generoase a concert-maestrului Zvorișteanu.

În mișcarea următoare, *Presto possibile*, coardele atacă în *crescendo*, cu mult avînt, o temă optimistă care va reveni. Pare o rondă însuflețită, o mișcare ca

https://biblioteca-digitala.ro

de gigă. Subliniem chipul solemn, luminos în care au cîntat alămurile care au de-a lungul mișcării roluri de seamă. Finalul e curmat brusc, făcînd loc mișcării următoare, *Andante*, care are un caracter grav, ușor elegiac ; trăsăturile la viori creează o atmosferă temporar mai întunecată, dar fioriturile suflătorilor schimbă acest climat.

Simfonia se încheie cu un *Rondo* de o mare vitalitate. Și aici instrumentele de coarde au o largă participare, agrementată de cromatismele ascendente ale suflătorilor. Figurațiile spontane ale viorilor contribuie să încheie lucrarea într-o atmosferă de viață nestăvilită, de un optimism triumfător.

Elogiem cu convingere și plăcere munca artistică susținută a dirijorului Elenescu ca și dăruirea neprecupețită a întregii orchestre care a cîntat cu vizibilă plăcere.

Ceea ce dorim să mai arătăm, este faptul că sala de concert era suprapopulată aproape în exclusivitate de tineret care a primit cu entuziasm această simfonie atît de melodioasă și, într-un cuvînt, clasică.

În program a figurat și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Beethoven, solist fiind tînărul virtuoz sovietic Ghideon Kremer. Titular al mai multor premii internaționale, violonistul, stăpînind o tehnică de înaltă clasă, a atacat cu moderație, intonînd cu justețe și fără să forțeze către un ton mare. Vioara este în mîinile sale un instrument extrem de docil care slujește ireprosabil intențiile interpretului, stăpîn pe toate tainele lui, la o vîrstă foarte tînără. Desigur pentru a-i da, probabil, mai multă strălucire, a cîntat pasajul din partea I-a (în sol minor) cu o octavă mai sus, ceea ce ne-a surprins puțin. Tot astfel, într-o seamă de momente a cîntat unele note, nu *legato*, cum sînt scrise de Beethoven ci *détaché*. Dar nu vom uita bravura de-a dreptul uluitoare cu care a cîntat, în supliment, *Variațiile* scrise de Ernst pe cunoscuta temă „Trandafirul cel din urmă" din *Martha* de Flotow ; de asemenea, justețea interpretativă a *Gavotei* de Bach.

Concertul s-a încheiat cu *Bolero* de Ravel, despre care am mai scris în multe alte împrejurări.

J. V. PANDELESCU

Orchestra de cameră „București"

După ce — în ciclul celor șase concerte extraordinare organizate de Filarmonica „George Enescu" pentru a marca împlinirea de către Ion Voicu a 35 de ani de activitate artistică — primele două manifestări au prilejuit apariția artistului sărbătorit exclusiv în postura de virtuoz al viorii, al treilea concert a subliniat realizările sale deosebit de rodnice în calitatea de inițiator și de conducător al Orchestrei de cameră „București". Am avut și anterior prilejul să ne ocupăm de această valoroasă formație, cuprinzînd elemente selecționate dintre vîrfurile instrumentiștilor bucureșteni. De fiecare dată, marea precizie și deplina finisare a execuțiilor sale, alături de puritatea fără cusur a intonațiilor, ne-au determinat să-i urmărim programele cu o satisfacție egalată doar de aceea resimțită la audierea unor formații similare de mare prestigiu internațional.

Așa s-a întîmplat și la noul concert al Orchestrei de cameră „București", dedicat în întregime muzicii lui Mozart. De fapt, două dintre lucrările executate cu acest prilej — *Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în Sol major KV 216* și *Divertismentul nr. 1 în Re major KV 136* — ne erau cunoscute din manifestările precedente ale formației și din discul realizat în anul 1970. Reaudierea lor ne-a adus însă confirmarea progresului constant înregistrat de orchestră în direcția perfecționării măiestriei individuale și colective, dar și de Ion Voicu în ce privește calitățile cerute dirijorului unui ansamblu cu un asemenea profil specific. În *Divertisment*, am fost impresionați nu numai pe planul virtuozității pure, ci și pe acela al plasticității discursului muzical, datorită căreia această lucrare de o surîzătoare transparență a fost însuflețită de o intensă viață poetică. Cît despre *Concert*, el a beneficiat de o execuție orchestrală alertă și decisă, plină de elasticitate și de eleganță, pe măsura acestei lucrări cu caracterul unei geniale improvizații, — și toate acestea fără a se porni de la impulsuri dirijorale efective, deoarece Ion Voicu a acordat aci, în mod firesc, prioritate aportului său solistic, străbătut de căldură vitală, de dezinvoltură și de o permanentă flacără spirituală.

Cu ocazia acestui concert, repertoriul orchestrei s-a îmbogățit cu o nouă lucrare mozartiană, *Simfonia nr. 40 în sol minor KV 550*, celebrul interludiu marcat de melancolie și de durere sufletească, între cele două radioase secțiuni extreme ale trilogiei simfonice finale. Ceea ce a caracterizat aci interpretarea excelentului colectiv bucureștean a fost elocința și expresivitatea, prezente pe tot parcursul celor patru părți ale Simfoniei. De la început, Ion Voicu a știut să imprime ambianța adecvată — dominată de febra neliniștii — părții I *Allegro moderato*. Apoi, în *Andante*, corzile au cîntat cu o sonoritate învăluită de tandrețe, pentru ca *Menuetul* să izbucnească tăios, sacadat, întrerupt doar — prin contrast — de parfumul liniștitor răspîndit de floarea palidă a *Trio*-ului. Finalul *Allegro assai* a reluat întrucîtva atmosfera mișcării inițiale, însă cu un plus de strălucire, datorită căreia forța emotivă predominantă a fost totodată așezată sub semnul unei măretii deplin adecvate acestei concluzii de o mare densitate a substanței muzicale.

Prin modul remarcabil în care au reușit să aprofundeze problematica de mare complexitate a acestei simfonii — în fața căreia au capotat chiar și dirijori și orchestre de notorietate mondială. — Orchestra de cameră „București" și dirijorul Ion Voicu au trecut cu succes un adevărat examen de maturitate, care le deschide căile spre îmbogățirea treptată a repertoriului pe seama multor alte capodopere ale muzicii.

Edgar ELIAN

„Cîntecul Pămîntului" de Mahler la Filarmonică ; recital Harry Datyner

Pianistul elvețian Datyner se bucură de un legitim prestigiu internațional. El are totdeauna „sub mînă" un repertoriu de mare exigență și diversivitate pe care îl prezintă cu o seriozitate și o ținută artistică ce-i aparțin. Pare afabil și totodată distant, plin de solicitudine și în același timp rezervat.

Recitalul susținut la Ateneu a fost un exemplu elocvent al posibilităților deosebite ale artistului. El a trecut de la muzica executată în cel mai adecvat stil baroc a *Fanteziei cromatice și fugii* de Bach la *Sonata Appassionata* de Beethoven căreia i-a pus excelent în relief violențele și bruscheriile și în general tumultul pasiunii cu care a fost scrisă.

În *Kreisleriana* de Schumann, această suită de piese inspirate de personajul fantastic, capelmaistrul Kreisler, despre care vorbește scriitorul E.T.A. Hoffmann, Datyner a imprimat muzicii pe rînd agitație, vivacitate, iar în final, acel caracter *scherzando*.

Apoi interpretul a adus, parcă spre a întări caracterul atît de variat al programului, *Valsurile nobile și sentimentale* de Ravel, redate cu mult gust și cu

https://biblioteca-digitala.ro

atenție la forma lor „condensată și eliptică", așa cum a spus cîndva Roland Manuel și, adăugăm noi, de o deosebită exigență privind buna execuție.

Datyner avea să fie însă foarte concesiv, o seară mai tîrziu, în concertul cu Filarmonica, prezentînd, sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu, *Concertul al doilea în fa minor*, de Chopin. Pentru Chopin am rămas cu o slăbiciune, din tinerețe. Și astăzi prețuim mult majoritatea, îndeosebi, a pieselor sale mici. Această „slăbiciune" nu o avem însă și pentru cele două concerte. Nu avem loc și nu e cazul să arătăm și... slăbiciunile concertului ascultat. Vom sublinia însă că interpretul a strălucit și aici, cîntînd cu vigoare și gingășie (nu mai vorbim de tehnica-i infailibilă) și de limpezimea desăvîrșită în ceea ce privește exprimarea discursului muzical. În *larghetto* a avut momente de intensitate dramatică pe care le-am apreciat în mod deosebit.

Dirijorul Brediceanu ne-a obișnuit cu programe concise. De data aceasta însă, în afara *Rapsodiei a II-a* de George Enescu cu care a deschis programul și de concertul chopinian, a prezentat întreg ciclul *Cîntecul pămîntului* de Mahler. Bună idee, dar am ieșit de la concert la orele... 23 ! Pentru cei ce urmăresc aproape în fiecare seară cîte o manifestare muzicală, este, desigur, prea mult. Dar să apreciem pasiunea dirijorului pentru muzica lui Mahler și interpretarea dată alături de cei doi soliști, fruntași ai primei noastre scene lirice, Ludovic Spiess și Dan Iordăchescu.

Cîntecul pămîntului este o lungă spovedanie a compozitorului în care apare pe rînd un solitar îndrăgostit de natură, de viață. Sînt momente patetice, altele de lirism înduioșător precum și de amară ironie.

Compozitorul a exaltat în *Cîntecul de pahar* bucuria aflată totdeauna în acea „licoare prețioasă".

Spiess a adus în joc nu numai vocea sa de o mare căldură și forță dar și sensibilitate, o participare vie la tălmăcirea muzicii : agilități, tumult și o plenitudine vocală dominantă.

A urmat *Singur în toamnă*, cînd Dan Iordăchescu a cîntat cu sentiment, cu unele remarcabile expansiuni lirice. Aici muzica orchestrală are o seamă de momente care ne-au adus în minte acele psalmodieri specifice episodului Pimen din *Boris Godunov*. Cu multă exuberanță a redat apoi Spiess *Cîntecul despre tinerețe*, imprimîndu-i caracterul jovial, vesel, adecvat.

Ponderat, Dan Iordăchescu a cîntat *Despre frumusețe*, imprimîndu-i apoi vivacitate și un ton alert. În *forte* și în acut, vocea interpretului a avut un colorit agreabil.

În cîntecul următor, *Chefliul primăvara*, tenorul Spiess a avut momente cînd a dominat, de departe, întreaga orchestră. Nota cîntecului e constituită din seninătate și euforie, exprimînd bucuria vieții.

În sfîrșit, în ultimul cîntec, *Despărțire*, factura e foarte complexă ; apar înfrățite cele mai diverse sentimente. Este un cîntec de rămas bun în care Dan Iordăchescu a apărut de un dramatism comunicativ.

Mihai Brediceanu a condus cu toată pătrunderea emoțională cerută și prețuim mult efortul său, cu rezerva că orice program nu trebuie să depășească două ore. Mai sîntem de părere că două voci de asemenea anvergură — fiecare cu indicativele, cu specificitatea ei — nu este cazul că fie „confruntate" alternativ, într-o aceeași lucrare.

Pietro Argento și Ilinca Dumitrescu

Dirijorul italian Pietro Argento revine cu drag în mijlocul unui public care îi apreciază talentul și afinitatea-i față de viața noastră muzicală. El a dirijat *Divertisment rustic* de Sabin Drăgoi, compozitor reprezentativ al creației noastre simfonice (Lucrarea a fost distinsă încă în 1928, la scurt timp după ce fusese scrisă, cu Premiul I „George Enescu"). Pietro Argento a prezentat întreaga suită — ceea ce am apreciat la modul pozitiv din capul locului, întrucît ea nu poate fi trunchiată sau „rezumată" (cum obișnuiesc unii dirijori) la două, maxim trei părți — ceea ce am socotit totdeauna neartistic și de natură să prejudicieze valorii lucrării. *Divertismentul* are acea unitate în diversitate demnă a fi subliniată, cu atît mai mult cu cît, în final, motivul inițial de colind revine.

Pietro Argento a vădit multă simțire față de *Colind* și de *Doină*, redate cald și evocator. El nu a neglijat accentele dramatice din *Bocet*, cum a vibrat de asemenea la *Dans* și la *Cîntecul de nuntă*. Orchestra a cîntat cu dăruire, redînd explicit și comunicativ sentimentele atît de variate ce domină *Divertismentul rustic* și pe care noi îl socotim unul din „Capetele de pod" ale muzicii simfonice pe teme autentic românești, la epoca în care a fost scris.

Centrul de greutate al programului l-a constituit, neîndoios, *Concertul în la minor* pentru pian și orchestră de Grieg, solistă fiind Ilinca Dumitrescu. Vom releva în primul rînd faptul că pianista dispune pe lîngă talentul său și inteligența-i muzicală cu totul excepționale, și de acel simț lăuntric al măsurii în toate — de unde chipul în care își gradează, cu mult discernămînt, repertoriul ; acest lucru poate sluji de exemplu multor tineri interpreți care pornesc dintr-o dată — ca să spunem mai metaforic... în galop, atacînd lucrări care se cer prezentate după un adevărat examen de maturitate a gîndirii și după dobîndirea ireproșabilă a tehnicii interpretative necesare.

Concertul de Grieg a convenit de minune personalității și stilului pianistei. Asupra interpretării lucrării se cuvine să stăruim. Ilinca Dumitrescu a intuit perfect caracterul național și putem spune, într-o oarecare măsură, descriptiv al acestei lucrări pline de viață, devenită atît de populară.

Interpreta a cîntat cu mult tact și cu o cuceritoare modestie, cu o sensibilitate foarte gingașă, fără tapaj și fără desfășurări exterioare grandilocvente, așa cum obișnuiesc chiar unii interpreți de mult consacrați, care cîntă deseori cu o emfază inutilă și deplasată.

Ceea ce am remarcat și de data aceasta la solistă, este acea varietate adusă în jocul pianistic mai precis în tușeul său și în sonoritatea aleasă, diversă, care a atins, cînd a fost cazul, multă forță, o plenitudine impunătoare.

A redat acordurile introductive cu o mare vigoare, expunînd apoi melodia cantabilă în toată naturalețea și frumusețea ei. Apreciem mult rigoarea execuției și în această privință vom sublinia chipul bine marcat în care a redat acea gamă cromatică din prima mișcare, unde fiecare notă a fost perfect sesizabilă, bine precizată.

Ilinca Dumitrescu a redat apoi cea de a doua idee muzicală cu eleganță și în acel stil specific al melodiei populare nordice. Să remarcăm cu aceasta distincția pe care tînăra interpretă a adus-o în arpegii, executate cu ușurință și finețe pilduitoare. Cadența a fost cîntată cu perfecta ei stăpînire și am prețuit mult debutul în *pianissimo* pe care avea să-l crească apoi către o sonoritate cu totul strălucitoare, după care trecînd prin nuanțe variate, a scăzut-o subtil, către *pianissimo* final.

Este de arătat, de asemenea, că în partea a doua, *Adagio*, solista a cîntat melodia în stilul unei balade, cu o melancolie suavă, dar în liniște, fără tristețe și cu pondere, atunci cînd tema de debut a revenit pianului.

Cît privește *Finalul*, conceput de Grieg pe alocuri apăsat, în stilul dansurilor nordice, ne-a prilejuit aprecierea acelor arabescuri desfășurate de solistă cu o desăvîrșită eleganță și însuflețire. Totul a fost redat într-un tempo susținut, iar cadența a sunat cu strălucire. *Quasi presto* final a fost redat cu caracterul său dansant, în măsură ternară, după care am

https://biblioteca-digitala.ro

avut acel brio apoteotic care a smuls admirația îndreptățită a ascultătorilor. A fost o prezentare de mare succes a unei piese de concert ce se bucură de aprecierea tuturor iubitorilor de muzică melodioasă, sinceră, inspirată. Ilinca Dumitrescu care și-a desfășurat inperturbabil, cu tot tactul cuvenit, concepția sa interpretativă atît de justă, a fost secondată cu discernămînt de meridionalul dirijor Pietro Argento și de către orchestră.

În program au mai figurat *Procesiunea nocturnă* de Rabaud (despre care tineretul de la Radioteleviziune nu știe desigur că s-a mai executat în București de foarte multe ori și că nu însemna nicidecum o primă audiție, așa cum s-a scris în program) precum și melodioasele Selecțiuni din muzica scrisă de Șostacovici pentru filmul *Tăunul* — lucrări care reprezentau, neîndoios, unele din preferințele amabilului și cordialului dirijor, muzician înzestrat, cu experiență, care iubește publicul și țara noastră. Orchestra simfonică a Radiotelevizinnii s-a aliniat cu succes exigențelor cerute de acest program lung și variat care a reprezentat o nouă afirmare prestigioasă a pianistei Ilinca Dumitrescu.

J. — V. P.

Brunilda Gianneo

Contactul nostru cu creația muzicală și cu interpreții din Argentina fiind destul de sporadic, am salutat inițiativa Filarmonicii „George Enescu" de a programa la concertul din 22/23 martie, desfășurat sub bagheta lui Mircea Basarab, o lucrare concertantă provenind din marea țară sud-americană, în care pulsează o intensă viață muzicală. Demonstrația a fost cu atît mai convingătoare, cu cît interpretarea solistică a aparținut unei artiste provenind de asemenea din Argentina, violonista Brunilda Gianneo, a cărei activitate concertistică intensă, susținută atît în patria sa, cît și în numeroase țări europene (Anglia, Spania, Italia, Elveția, R.F. Germania), o recomanda atenției publicului nostru.

Pentru debutul ei la București, Brunilda Gianneo a ales o lucrare reprezentativă a muzicii argentiniene contemporane, aparținînd compozitorului Luis Gianneo (1897—1968) părintele violonistei — un muzician care și-a cîștigat importante merite în direcția promovării tradițiilor naționale. Orientarea aceasta apare evidentă în creația sa prezentată cu acest prilej, *Concierto Aymara pentru vioară și orchestră*, scris în 1942 și executat în primă audiție la renumitul Teatro Colón din Buenos Aires în 1944. Structurată în tradiționalele trei părți, lucrarea este bazată pe forme clasice, care înveșmîntează un material muzical de sorginte folclorică argentiniană, cu evidente rădăcini în muzica pentatonică. Partea I, *Allegro molto moderato*, precedată de o introducere *Sostenuto, un poco solenne*, se desfășoară în formă de sonată ; vioara solistă parcurge linii melodice suple, uneori cu iz melancolic, alteori de mare vivacitate ritmică, făcîndu-se remarcată și o lungă cadență de virtuozitate. În partea a II-a, *Lento*, atmosfera are un caracter pastoral, evidențiat de la început printr-un solo de flaut, urmat succesiv de pasaje la două flaute, la clarinet solo și de un duet flaut-clarinet; apoi își înalță cîntul vioara solistă, țesînd volute pline de un lirism nostalgic, care continuă pe tot parcursul părții, dominată de o expresie cantabilă. În cele din urmă, vioara rămîne într-un dialog cu flautul, pentru a încheia singură mișcarea, într-o ambianță visătoare. Finalul, *Non troppo vivo*, este scris în formă de *rondo*, cu o temă-refren în care caracterul pentatonic se afirmă puternic. Vioara execută numeroase variațiuni ornamentale ale temei, prilej de afirmare a virtuozității solistei. Spre sfîrșit, tempoul se rărește, pentru a permite trecerea la o atmosferă lirică. După reluarea temei la tubă, orchestra apare pe primul plan într-o concluzie de mare amploare sonoră. Interpretarea lucrării de către Brunilda Gianneo a avut fără îndoială pecetea autenticității stilistice, pe lîngă faptul că i-a permis solistei evidențierea unor certe calități de muzicalitate.

Din restul programului, subliniem reluarea *Simfoniettei a II-a* de Dumitru Bughici (dedicată în 1962 cuceritorilor cosmosului), remarcabilă datorită atmosferei sale stranii, realizată prin combinarea timbrelor unor instrumente de culoare: vibrafon, xilofon, glockenspiel și flexaton (fierăstrău). Cu ocazia acestei reluări, compozitorul a revizuit unele pagini, mai cu seamă ale mișcării finale.

În ciclul „Liszt — Strauss, maeștri ai poemului simfonic", Mircea Basarab a prezentat apoi *Tasso* de Liszt, în care *Lamento*-ul inițial — un fel de cantilenă venețiană tragică — ne pune în prezența unui genial precursor al compozitorilor moderni, pentru ca *Triumful* final să ne apară astăzi întrucîtva lipsit de suflu epic și de substanță, în ciuda bogatei sale instrumentații. Celebrul *Till Eulenspiegel* al lui Richard Strauss a încheiat seara într-o ambianță de strălucire orchestrală, în care ne-ar fi plăcut totuși să găsim mai multă lejeritate ritmică, alături de un elan dinamic mai accentuat. Peripețiile lui Till ne evocă figura unui tînăr năzdrăvan, gata oricînd la cele mai năstrușnice farse. Vioiciunea aceasta de spirit, care există în partitura straussiană, se cere însă a fi relevată prin mijloacele specifice ale artei dirijorale, pentru a asigura eroului o „prezență" dramatică și muzicală cît mai apropiată de imaginea făurită în atîtea povestiri clasice ale literaturii germane din ultimele cinci secole.

E. E.

Isaac Karabtchewski

Dirijorul brazilian Isaac Karabtchewski, director muzical și prim dirijor al orchestrei simfonice braziliene a fost pentru a doua oară oaspetele nostru. La Filarmonica „George Enescu" a condus în martie a.c. un „Festival Brahms".

Deși tînăr, Karabtchewski a dovedit o dată mai mult remarcabile însușiri de muzician și totodată de prestigios șef de orchestră. A apărut foarte sobru, imperturbabil în mișcările sale, poate uneori realizate în unghiuri drepte, simetrice, dar exprimînd permanent o gîndire muzicală și sensibilitate ce concordau perfect cu fondul muzicii prezentate.

Uvertura festivă, academică, nu este printre cele mai reprezentative piese ale marelui compozitor. Concepută, cum se știe, cu prilejul decernării titlului *de doctor honoris causa* de către Universitatea din Breslau, ea are un caracter ocazional ; am spune convențional. Dar dirijorul a reușit să-i insufle o viață bogată, să creeze o atmosferă realmente festivă, în care *gaudeamus igitur* final a răsunat maiestuos, solemn și optimist.

Apoi mezzo-soprana Martha Kessler, corul bărbătesc și orchestra Filarmonicii au interpretat *Rapsodia* scrisă de compozitor pentru o asemenea formație. Este o lucrare cu momente predominant dramatice, elegiace, pe care solista le-a exprimat cu o concentrată gravitate, susținută cu gingășie de plenul corului masculin și al orchestrei. Dirijorul a dovedit o înțelegere deplină a conținutului *Rapsodiei*, conducînd cu rafinată nuanțare pasajele ce exprimau o simțire poetică subtilă, ca și momentele de îngîndurare, redate de solistă cu o remarcabilă adîncire a acestora — totul finalizat într-un descrescendo ca de vis...

Virtuțile dirijorale ale lui Karabtchewski aveam să le aflăm din plin în *Simfonia a II-a* de Brahms care a împlinit partea a doua a programului. Relevăm cu plăcere impresia generală lăsată de dirijor, aceea a unui cunoscător în profunzime a muzicii lui Brahms dar totodată și a unui tălmăcitor inspirat al acesteia. A imprimat mult lirism temei inițiale a

https://biblioteca-digitala.ro

primei mișcări apoi cantilenei ce urmează cu pronunțata-i notă romantică.

Dirijorul a apărut concentrat și meditativ în *Adagio* următor, unde orchestra a răspuns cu promptitudine intențiilor sale afirmate cu sobrietate și noblețe, o noblețe și a ținutei de care nu s-a depărtat nici în următorul *Allegretto grazioso* a cărui alură de dans lent a fost redată cu toată gingășia și eleganța cerute ; acel caracter bucolic, visător, s-a făcut permanent simțit.

Finalul a fost condus cu multă energie, cu evidențierea frumoaselor sale detalii cărora dirijorul i-a comunicat o juvenilă prospețime. Orchestra a răspuns cu grijă și eficiență.

Pe Isaac Karabtchewscki, dirijor de competență și ținută aleasă îl așteptăm oricînd cu simpatie în mijlocul nostru.

J. — V. P.

Radu Zvorișteanu

Publicul meloman care frecventează manifestările vieții muzicale bucureștene s-a obișnuit mai demult să-l găsească pe violonistul Radu Zvorișteanu așezat la pupitrul primului concert-maestru al Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, asigurînd unitatea și disciplina compartimentului viorilor sau executînd — după caz — solo-uri de o mare căldură a sunetului și puritate a intonației. Tot Radu Zvorișteanu a fost — într-o vreme — și animatorul Orchestrei de cameră fără dirijor a Radioteleviziunii, formație care a depus, sub îndrumarea sa, o activitate rodnică (incluzînd și înregistrarea unui valoros disc cu *Simfonia nr. 45 în fa diez minor „Despărțirea"* de Haydn și *Simfonia nr. 29 în la minor KV 201* de Mozart), înainte de a se autodizolva spre regretul unanim. Cînd, în vara anului 1969, Ion Voicu punea bazele Orchestrei de cameră „București", el i-a încredințat în mod firesc lui Radu Zvorișteanu funcția de concert-maestru, contînd pe experiența sa în acest domeniu și pe calitățile demonstrate cu prisosință în decursul anilor. În fine, Radu Zvorișteanu a putut fi ascultat, în repetate rînduri, ca prim-violonist al unui cvartet de coarde, care s-a impus atenției generale prin concerte publice și înregistrări.

Toate aceste activități nu au părut însă să-l satisfacă pe muzicianul, al cărui potențial artistic mai includea și alte disponibilități, nu neapărat legate de instrumentul care i-a adus atîtea succese. Colaborînd strîns, în calitate de concert-maestru, cu atîția dirijori care s-au perindat — în decursul anilor — la pupitrul Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dar mai ales simțind vocația pentru arta dirijorală, Radu Zvorișteanu a început să-și încerce forțele în acest domeniu în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", cu formația simfonică a studenților. Rezultatele nu au întîrziat să confirme calitățile sale de pedagog de orchestră. Un concert susținut cu cîteva luni în urmă a dovedit că Radu Zvorișteanu știe să mînuiască bagheta cu aceeași abilitate ca și arcușul, că este în măsură să se afirme cu autoritate nu numai în fruntea unui compartiment de viori, ci a unei orchestre întregi *).

Impresia aceasta avea să fie întărită cu prilejul concertului din 14 martie, cînd Radu Zvorișteanu a apărut alături de colegii săi din Orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dar nu la pupitrul concert-maestrului, ci la acela al dirijorului. Programul a cuprins lucrări de amplă desfășurare orchestrală, dîndu-i astfel prilejul să demonstreze capacitatea sa de a coordona o formație instrumentală apropiată de efectivul ei maximal. Pentru început, *Simfonia nr. 9 în mi minor („Din lumea nouă")* de Dvorak a beneficiat de o interpretare totodată dinamică și lirică, vădind că Radu Zvorișteanu posedă din plin simțul ritmului și al coloritului. Gestica sa este sobră, dar eficientă, reușind să evidențieze cu claritate arhitectonica lucrării, contrastele, generozitatea melodică. Orchestra l-a urmărit cu atenția încordată și a răspuns cu promptitudine indicațiilor sale, atît în momentele de *tutti*, cît și în excelentele solo-uri de corn englez, oboi, flaut, clarinet, corn (cu obiecția că, în afara primului cornist Ion Bădănoiu, ceilalți membri ai compartimentului cornilor n-au putut evita frecvente „accidente" de intonație, mai ales în partea I a Simfoniei). Tempii adoptați au fost în general corespunzători, poate doar cu excepția celui din *Largo*, întrucîtva trenant și de aceea nu îndeajuns de propice pentru a releva frumusețea și căldura cantilenelor.

Remarcabilă, sub toate aspectele, a fost interpretarea poemului simfonic *Pinii din Roma* de Respighi, în care Radu Zvorișteanu a știut să releve viziunea deopotrivă realistă și poetică a acestei evocări a peisajului roman de astăzi și de odinioară. Contururile amplei fresce sonore au fost realizate cu multă pregnanță, obținîndu-se în ansamblu acea atmosferă specifică Cetății Eterne, despre care Stendhal spunea cîndva că este suficientă pentru a aduce fericirea.

Solista serii — în *Concertul pentru harpă și orchestră* de Paul Constantinescu — a fost tînăra Elena Ganțolea, membră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. Într-o lucrare concepută pentru a evidenția cele mai variate posibilități ale harpei — nu numai ca instrument de culoare, ci și ca personaj principal în expunerea și susținerea discursului muzical — Elena Ganțolea a făcut față cu multă abilitate considerabilelor dificultăți tehnice ale partiturii, dovedindu-se una dintre cele mai înzestrate harpiste din tînăra generație. Alături de orchestra dirijată cu autoritate de Radu Zvorișteanu, ea a reușit să pună în valoare calitățile certe ale acestui opus concertant, care relevă o dată mai mult măiestria lui Paul Constantinescu în adaptarea filonului folcloric la cele mai diverse forme ale muzicii simfonice.

E. F.

*) A se vedea cronica în revista „Muzica" nr. 3/1974.

Muzică franceză

În Sala mică a Palatului a avut loc la 13 martie un interesant recital de muzică franceză — sonate pentru pian și vioară — susținut de Alexandru Demetriad și Mihai Constantinescu. În program : Leclair, *Sonata în do minor*, Lekeu, *Sonata în Sol major* și Fauré, *Sonata op. 13 în La major*. Ambii artiști, cu o foarte susținută activitate concertistică, din dorința de a-și diversifica manifestările, au prezentat publicului în ultimii ani recitale de sonate. Am ascultat astfel integrala sonatelor de Grieg, de Schumann iar de data aceasta programul a fost alcătuit din trei foarte reprezentative sonate de muzică franceză.

Jean-Marie Leclair (1697—1764) este un clasic, a cărui faimă a fost poate umbrită de personalitatea lui Rameau, marele său contemporan. Vaga intenție programatică (sonata poartă ca titlu „Le tombeau") a fost tradusă de interpreți printr-o sobrietate stilistică, o anumită rigoare ce releva dorința de a-i imprima un caracter cît mai obiectiv.

Sonata de Lekeu ne-a amintit de avîntata versiune a lui George Enescu, care pretuia opera compozitorului francez, stins din viață la vîrsta de 24 de ani, Guillaume Lekeu era un poet care frecventa salonul lui Mallarmé și își prepara doctoratul în litere. Afinități elective au determinat poate pe

https://biblioteca-digitala.ro

violonistul-poet care este Mihai Constantinescu să pătrundă atît de bine sensurile adînci ale acestei minunate opere de maturitate, scrisă de un tînăr muzician. Influența lui Franck, cu care Lekeu a lucrat în ultimii ani e ostensibilă, mai ales sub aspectul unor progresii armonice, a rigurozității formei și a repetatelor elanuri, pe care cei doi artiști au știut să le sublinieze, fără a îngroșa niciodată intențiile compozitorului, fără lungimi la care ar invita poate sonata. Există o anumită eleganță și discreție a muzicii franceze care constituie un plafon peste care nu se poate trece decît cu sacrificarea bunului gust. Aci cred că stă secretul interpretării ce ni s-a prezentat.

Sonata op. 13 de Fauré (1845—1924) *în La major* este prima lucrare de maestru, definitivă a compozitorului francez, caracterizat de o rezervă pudică în arta sa plină de sugestii aluzive. Interpretarea lui Fauré cere o deplină stăpînire instrumentală, pentru ca nici o dificultate tehnică să nu se mai simtă, un fel de „depășire a virtuozității", pe care cei doi artiști au știut, sau mai bine spus au putut să o realizeze. Fauré s-a rostit cu cea mai mare plăcere în muzica sa de cameră. În sonata ce ni s-a oferit, un sentiment de inefabilă liniște, ce de multe ori izbucnește în accente vehemente, umor și îndrăzneală, sînt contopite într-o operă ce nu a îmbătrînit și pe care cei doi remarcabili muzicieni au redat-o cu dragoste și măiestrie.

Th. BĂLAN

Lavinia Tomulescu-Coman

În sala Studio a Ateneului, Lavinia Tomulescu-Coman, asistentă la Catedra de pian a Conservatorului bucureștean, a prezentat un reușit recital, care a cuprins lucrări de Haydn, Mozart, Nicolae Coman și Liszt, dovedindu-se o artistă care a cîntat cu un puternic simț al coloritului armonic și cu o inteligență muzicală care se fac repede remarcate. Față de anterioarele ei apariții în fața publicului bucureștean, recentul recital al Laviniei Tomulescu-Coman a evidențiat o deosebită seriozitate în pregătire, o capacitate de înțelegere muzicală cu un ambitus ce acoperea diferite stiluri de creație precum și o sensibilitate și construcție a formei deosebite.

Am remarcat, mai ales în *Variațiuni în fa minor* de Haydn și *Sonata în Si bemol major KV 333* de Mozart, atenția interpretei asupra detaliului cît și asupra ansamblului lucrărilor. Dacă în prima lucrare, străbătută de melancolie, dusă în *Final* la dramatism, interpreta a scos în evidență sensul acesteia, în cea de-a doua a cîntat cu sensibilitatea, grația și în același timp forța impuse de dificila *Sonată* a lui Mozart.

Obișnuită cu stilul compozitorului Nicolae Coman, interpreta a conturat expresiv limbajul armonic propriu acestuia, redînd cu deosebită înțelegere sensul muzical al „miniaturilor" incluse în ciclul *Piese bucolice* și *Polisonatina* (din ultima prezentîndu-ne doar două părți), lucrări străbătute de o atmosferă impresionistă, punctate de ritmuri și accente din folclorul național, Lavinia Tomulescu-Coman dovedind — în această primă audiție — o artă pianistică deosebită, chiar dacă piesele sînt de factură tehnică medie.

Recitalul s-a încheiat cu *Toccata, Carusel, Sospiri* (adevărate schițe de maestru), *Jocuri de ape la Villa d'Este* și *Sonata-fantezie „după o lectură de Dante"* (ultimele două din ciclul *Ani de pelerinaj*) de Liszt. Nu întîmplător pianista s-a oprit asupra acestor lucrări ce pun deosebite probleme de interpretare și tehnică pianistică pentru oricare din pianiștii de talie. Chiar dacă avem unele rezerve în ceea ce privește realizarea tehnică a acestor piese, putem afirma că Lavinia Tomulescu-Coman a reușit să ne redea inefabila poezie cu care le-a investit Liszt.

A fost un recital la care am apreciat atît programul cît și faptul că am audiat o pianistă cu o tehnică liniștită, pe care ți-o dă o școală bună, ușurința plină de siguranță care nu este decît rezultatul unor exerciții stăruitoare și al unei susținute activități concertistice, și, mai ales, tonul frumos care răsună plin, cu vigoare.

Constantin DRĂGOI

Selecțiuni din „Parsifal"

În cadrul stagiunii sale lirice, Radioteleviziunea își propune să prezinte în sala de concerte opere integrale sau selecțiuni din opere care nu pot fi urmărite actualmente în sala de spectacole la București. Este o inițiativă deosebit de prețioasă, care întrunește adeziunea unui mare număr de melomani, doritori să-și lărgească orizontul culturii muzicale în acest domeniu. Că așa stau lucrurile a dovedit-o și afluența de public la cea mai recentă manifestare a acestui ciclu, dedicată operei *Parsifal* de Richard Wagner.

În ansamblul creației wagneriene, *Parsifal* nu reprezintă numai ultimul cuvînt al Maestrului în ordine cronologică (a fost terminată și reprezentată în premieră în 1882, cu un an înaintea morții compozitorului), ci și o cristalizare și decantare a stilului său, caracterizat în această operă prin maxima economie a paletei orchestrale și prin înalta măiestrie în utilizarea armoniei și a polifoniei la prelucrarea materialului tematic, în ample povestiri sau în interludii pur instrumentale, de natură simfonic-programatică. Dacă la aceasta adăugăm că în libretul conceput de Wagner însuși se întrețes influențe dintre cele mai diverse — pornind de la ciclul de legende bretone din jurul regelui Arthur, întregit cu elemente de origine persană, indiană sau extrase din „mistere" medievale, din filozofia lui Schopenhauer și a lui Feuerbach —, obținem o imagine a complexității acestei capodopere wagneriene tîrzii, sub dublul aspect al textului literar și al muzicii.

Răspunderea prezentării unor selecțiuni dintr-o lucrare cu asemenea profunde implicații de sensuri și-a asumat-o dirijorul Ludovic Baci, ca întotdeauna dispus să desțelenească teritorii mai puțin umblate. Sprijinindu-se pe instrumentiștii Orchestrei de studio și pe corul de femei al Radioteleviziunii (pregătit de Nicolae Vicleanu), dar mai ales pe un mănunchi de soliști aleși cu deplina cunoaștere a posibilităților lor, Ludovic Baci a reușit să ofere publicului — în condițiile unei remarcabile fidelități stilistice — un „raccourci" deosebit de substanțial al operei, din care n-au lipsit o seamă din cele mai semnificative pagini orchestrale și vocale.

Creații impresionante au realizat cu acest prilej cei trei soliști chemați să interpreteze rolurile principale ale operei. Într-unul din cele mai dificile roluri ale repertoriului wagnerian — dacă nu ale întregului repertoriu de operă —, Magdalena Cononovici a știut să exprime cu o nedezmințită flacără interioară cele două fațete diametral opuse ale personajului Kundry, cea cu o dublă existență : mesageră inimoasă a Gralului, gata oricînd la fapte bune, dar totodată unealtă diavolească a vrăjitoru-

https://biblioteca-digitala.ro

lui Klingsor, atrăgînd bărbaţii spre pierzania sigură prin forţa de seducţie a frumuseţii sale. Folosind mijloace de expresie mereu diferenţiate, în funcţie de situaţia dramatică, Magdalena Cononovici a pus totodată în valoare calităţile incontestabile ale glasului său de soprană dramatică, forţa de penetraţie, supleţea, generozitatea timbrului (mai puţin claritatea dicţiunii, pe alocuri în suferinţă). Pe Parsifal, „naivul pur", l-a întruchipat Cornel Stavru, cu autoritatea pe care i-o conferă stăpînirea deplină a tehnicii vocale şi experienţa cuprinderii unui vast repertoriu de teatru liric. Cît despre rolul lui Klingsor, vrăjitorul care ţinteşte să intre în stăpînirea Gralului, atrăgînd cavalerii în grădina sa fermecată cu ajutorul unor femei seducătoare (Kundry, Fetele-flori), el a beneficiat de interpretarea tînărului bas Gheorghe Crăsnaru, care s-a impus în anii din urmă prin frumuseţea şi amploarea glasului, ca şi prin inteligenţa pusă în slujba rostirii textului literar. Dacă la aceste contribuţii solistice le mai adăugăm pe acelea ale grupului Fetelor-flori (Virginia Manu, Paulina Ciocmărean-Stavrache, Sanda Şandru, Florica Nicola, Adina Iurașcu, Aurelia Diaconu) — cu intervenţii individuale şi colective —, ca şi comentariile muzicologului George Bălan (reduse, în fapt, la istorisirea subiectului), obţinem o imagine de ansamblu a tuturor forţelor artistice angajate în această manifestare de înaltă ţinută, care ne-a prilejuit contactul cu o culme a creaţiei wagneriene.

E. E.

Ansamblul „Dajti" din R. P. Albania

În R.P.Albania au înflorit, în anii care au urmat eliberării, o seamă de ansambluri de cîntece şi dansuri populare, printre care şi tînărul şi valorosul „Dajti" care ne-a vizitat ţara în luna martie.

Cîntăreţii, flăcăi şi fete, au vădit voci de o sănătate, de o vigoare rar întîlnită. Ei au redat, intonînd foarte corect, o seamă de cîntece ce preamăresc pe eroii legendari ai patriei, tot aşa cum au dat glas sentimentelor de bucurie a vieţii înfloritoare pe care poporul o trăieşte astăzi într-o Albanie liberă, aflată în plin progres social şi economic.

Jocurile populare au apărut diverse, înflăcărate, deseori de o dinamică antrenantă. Ele sînt mixte, dar bărbaţii au anumite dansuri care cer o măiestrie cu totul particulară. Sînt acele mişcări în care dansatorul, pivotînd pe un singur picior, execută cu celălalt flexiuni şi piruete de-a dreptul acrobatice. Ca o seamă de dansuri ce pot fi întîlnite în balcani, ele se execută în cerc deschis, cu fluturări de batiste. Fetele sînt de o robusteţe, frumuseţe şi energie a mişcărilor, cuceritoare. Dar există şi dansuri cu caracter molcom, dansuri mai calme, unduitoare, şăgalnice, tot aşa cum există şi cîntece de dragoste, de un puternic sentiment.

Ansamblul comportă o mică orchestră alcătuită dintr-un acordeon, cîteva instrumente de coarde şi de suflat şi o tamburină. Dar, aşa cum se obişnuieşte mai pretutindeni, există şi o tobă mare care intervine cu prilejul fiecărui dans şi care punctează viguros ritmul. Să adăugăm cu acestea, că adesea ritmurile de joc sînt impare — ceea ce constituie de altfel o caracteristică a o seamă de cîntece din sud estul european.

Această privire asupra spectacolului se cuvine neapărat întregită cu cîteva note asupra portului popular albanez, abia stilizat, şi care constituie un indiscutabil element de interes folcloric. Bărbaţii poartă un soi de cioareci, strînşi pe picior şi de un alb imaculat, cu o groasă vipuşcă neagră. Ilicele, brîiele şi micul calpac specifice sînt de o mare simplitate şi de un efect cu totul atrăgător. Unele fete poartă şalvari, strînşi pînă-n călcîie, dar cu rochii multicolore şi voaluri, în maniera de asemenea orientală, care le comunică un farmec deosebit. Este de relevat că întreg spectacolul s-a desfăşurat într-un ritm neobosit. Conducerea artistică, Pjeter Gaci. Dansurile (coregrafia Adriatik Metuli) au alternat cu cîntecele, lăsînd o neuitată impresie de tinereţe, de vitalitate şi voioşie care a avut darul de a cuceri pe toţi spectatorii.

Concert al Societăţii „MUZICA"

În luna martie a.c. sub auspiciile Societăţii „MUZICA" a avut loc, în Sala mică a Palatului, un concert care a cuprins lucrări de tineri şi foarte tineri compozitori români.

Interpreţii care au evoluat — în parte amatori, studenţi şi profesori la diferite şcoli, în parte consacraţi — au imprimat concertului (urmat apoi de o serie de luări de cuvînt, păreri, discuţii — după modelul concertelor-dezbatere de la Radio) o ţinută artistică de înalt nivel, îndeplinindu-şi cu răspundere îndatorirea faţă de muzica slujită.

Concertul a fost deschis de pianistul Adrian Tomescu (pe care îl urmărisem cu o săptămînă în urmă cu deosebit interes în aceeaşi sală, ca membru al formaţiei „Grup 3+") cu *Sonata pentru pian* de Anton Zeman. Lucrarea se remarcă prin buna stăpînire a formei şi acurateţea materialului tematic. Gîndirea — de tip neoclasic, cu unele inflexiuni discrete amintind de folclorul autohton ; am apreciat îndeosebi primele două părţi ale *Sonatei*, atît sub aspectul ideilor muzicale, cît şi al tratării. În interpretarea lui Adrian Tomescu muzica şi-a împlinit în mod deosebit sensurile ; cred că orientarea tînărului pianist înspre arta muzicală contemporană îi va asigura premisele unei cariere ce se anunţă întru totul promiţătoare.

Sonata pentru flaut solo de Liana Şaptefraţi — în subtila şi rafinata interpretare a lui Voicu Vasinca, de asemenea mereu prezent în viaţa noastră de concert în timpul din urmă — ne-a dat prilejul audiţiei unei muzici convingătoare, sensibile. Compozitoarea dispune deja de o incontestabilă capacitate de selecţie a mijloacelor, de restricţie a suprafeţei în virtutea conţinutului intern al artei sale.

Cvartetul nr. 2 de Lucian Meţianu, editat acum 3 ani, şi-a primit în sfîrşit prima audiţie în concertele Capitalei, într-o interpretare demnă de invidiat: cvartetul „Philarmonia" din Bucureşti, a cărui activitate se îndreaptă din ce în ce cu mai multă consecvenţă pe drumurile mai puţin străbătute ale muzicii actuale în genere şi românești cu precădere. Lucrarea, dezvoltînd pe parcursul a aproape 10 minute un *continuum* de sunete armonice cu accente în vibrato ce se transformă pe parcurs în sunete naturale ce se pierd în infinit, ne probează şi azi ca şi ieri rezistenţa interesului faţă de această admirabilă muzică realizată cu minim de mijloace. Ar fi un atribut de perenitate, propriu capodoperei faţă de arta subexperimentală sau comercială ? O vom spune probabil mîine...

Timpul suspendat, muzică electronică de Liviu Dandara, este prima încercare şi, fără îndoială, realizare a compozitorului în acest domeniu. Banda a fost realizată în studio-ul de muzică electronică din Plzen-Cehoslovacia. Mă întreb cînd vom ajunge şi noi a ne mîndri cu un astfel de studio electronic, pasibil a valorifica ideile, talentul şi interesul compozitorilor noştri, în această direcţie. În cazul muzicii lui Dandara aş putea mărturisi că mă fascinează de fiecare dată, ascultînd acest lucru, jocul duratelor suspendate evoluînd în concret peste convenţionalitatea timbrului de clopot (cu toate asociaţiile sale vremelnice). Liviu Dandara este un senzitiv : în cele mai bune lucrări ale sale a împodobit cu fir materialul care *sună*...

https://biblioteca-digitala.ro

Ultima piesă a tînărului, încă student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", — Călin Ioachimescu : *Descintec (e)* vădește cu siguranță talent și perspective. Ioachimescu se preocupă și de ceea ce îi poate oferi tehnica de transformare electro-acustică a sunetelor naturale într-un concert (în cazul de față într-o sală lipsită de orice s-ar putea numi o aparatură cît de cît convenabilă sub aspect electro-acustic). Am considerat totuși evitabil compromisul renunțărilor la calitate din lipsă de mijloace pentru a aborda, în deplinătatea mijloacelor ceea ce ai curat la îndemînă : în primul rînd propria fantezie muzicală (lăudabilă, după cît s-a putut înțelege peste zgomotul penibil de fond al difuzoarelor), o grupă de tineri entuziaști (în parte amatori, în parte studenți), un dirijor pasionat, Radu Cozărescu... Filtrele și potențiometrele la DAC ! Le vom utiliza cînd le vom avea de calitatea cel puțin minimă cerută de o muzică gîndită pentru așa ceva. Știm cu toții ce efort face Conservatorul „Ciprian Porumbescu" spre a-și înjgheba pentru nevoile educației muzicale — ce se cere pe toate planurile actualizată — un studio electronic, atît de necesar azi procesului de învățămînt muzical. Este inadmisibil ca acesta să mai funcționeze încă cu toate deșeurile sub nivelul minim de uzură admisibil...

Apreciem inițiativele Societății „MUZICA" de a organiza periodic manifestări de acest gen, profitabile vieții noastre muzicale, publicului interesat, amatorilor de muzică și celor de meserie. Și, un sincer cuvînt de laudă prezentării concertului și efortului de realizare a contactului deschis dintre scenă și sală, cu minuție și discernămînt reușit de Radu Stan (din perspectiva „ultimei creșteri") !

N. BRÎNDUȘ

Recitaluri

În sala de concerte „George Enescu" a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" a avut loc la începutul lunii aprilie a.c. un recital de vioară cu piesele miniaturale ale lui Fritz Kreisler.

A fost o manifestare artistică cu totul originală a cărei valoare nu am putea-o sublinia îndeajuns.

Profesorul George Manoliu, decanul facultății de instrumente și canto, el însuși eminent interpret la vioară și care ne-a reprezentat și ne reprezintă într-o seamă de jurii internaționale, a făcut mai întîi o prezentare de înaltă ținută muzicală și literară a celebrelor miniaturi kreisleriene.

Toți cei ce l-am auzit pe marele Kreisler, care împreună cu Enescu și Thibaud au însemnat suprema artă a cîntului la vioară în prima jumătate a veacului nostru au trăit clipe emoționante. A fost așa cum atît de bine a spus conferențiarul George Manoliu „o restituire a demnității pieselor mici" — acele piese care au făcut de altfel gloria lui Kreisler.

La început, marele violonist, complet necunoscut, dar dispunînd de un uriaș talent de melodist, a recurs la un truc pe care l-a mărturisit, mai tîrziu, singur. Anunța în programele sale „transcripții după manuscrisele unor mari clasici" ca Pugnani, Martini, Corelli etc. Acestea s-au bucurat de un succes extraordinar. Ne-a făcut și nouă mare bucurie să le auzim executate astăzi de o duzină de elevi care fiecare — afirmăm fără ezitare — s-a dovedit a fi un autentic artist. Ovidiu Stănculescu în *Tempo di Minuetto* (în stilul lui Pugnani) a cîntat cu multă siguranță în atac, cu o intonație fermă și cît se poate de nuanțat.

În *Andantino* de Padre Martini, Tereza Neculce a vădit gingășie și a redat atrăgătoarea melodie cu grație. Ruxandra Colan în *Variațiuni pe o temă de Corelli* a cîntat cu o agilitate impresionantă, dovedind totodată o indiscutabilă noblețe în frazare.

Mihai Elekes a cîntat *Siciliana și Rigaudon* (scrise în stilul lui Francoeur) cu o justă respectare a tempilor, distingîndu-se în *Rigaudon* prin celeritatea și totodată precizia și transparența cu care a cîntat.

Au urmat apoi melodii din lucrările cunoscute ale unor mari compozitori ca de pildă celebra arie scrisă de Gluck în *Orfeu*, pentru flaut, și pe care violonista Elena Popescu a cîntat-o cu o liniște și distincție atrăgătoare. Ea a cîntat de asemenea piesa *Schöne Rosmarin* scrisă de Kreisler cu acea notă nostalgică specifică și care a dovedit sensibilitatea deosebită a interpretei.

Marcel Frandes a prezentat *Rondino* pe o cunoscută temă de Beethoven cu o desfășurare perfect egală, foarte măsurat și în stilul cerut, iar Alexandru Orban, într-o mazurcă de Chopin a cîntat cu mici ezitări de bun gust — cu acele *rubato*-uri caracteristice marelui polonez.

Au urmat apoi, transcripțiile din muzica spaniolă atît de dragi nu numai lui Kreisler dar și lui Thibaud și Enescu, piese care nu încetează să delecteze pe toți iubitorii muzicii spaniole cu captivanta ei melodicitate. Astfel, Sabina Coleașă în *Romanța andaluză* de Granados a cîntat cu mult patos iar Luciana Gheorghiu a prezentat *La vida breve* de Manuel de Falla cu un nerv realmente spaniol.

În *Recitativul și Scherzo-Caprice* de Kreisler, Horia Tudor a cîntat mai întîi cu un sentiment dramatic apoi (în *scherzo*) spumos, cu vivacitate.

Sabina Coleașă a cîntat și *Capriciu vienez* cu o poantă de umor și cu toată juvenilitatea cerută. Florin Szigheti, deși a cîntat puțin mai repede piesa *Liebesfreud* i-a imprimat acel nerv și viață specific vieneze, așa cum a fost concepută de compozitor.

În sfîrșit, Petru Csaba a încheiat acest minunat ciclu, cîntînd în chip strălucit și ca un adevărat solist-concertist, celebrul *Vechiul refren...*

Ținem să aducem cu acest prilej neprecupețite elogii pianistelor Marieta Leonte și Inca Iliescu. Ele nu au fost niște „acompaniatoare" ci au avut o substanțială participare artistică la interpretare. Au cîntat cu multă finețe, au punctat totdeauna cu ireproșabile accente cîntul violoniștilor iar atunci cînd au avut pasaje solistice s-au dovedit a fi demne de acest rol. Am dori să se afirme mai frecvent în piese pianistice de sine stătătoare.

A fost o manifestare care cinstește Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și organizatorul ei prof. Manoliu, exprimîndu-ne convingerea că ea va fi repetată într-una din marile noastre săli de concert și totodată radiotelevizată.

J. — V. P.

*

În cadrul manifestărilor omagiale pe care Liceul de Muzică Nr. 1 din Capitală le dedică celor trei decenii de la Eliberare și Congresului al XI-lea al P.C.R., cîțiva profesori ai acestui Liceu, au susținut, la Sala mică a Palatului, un recital de muzică de cameră.

Am audiat în interpretarea pianiștilor Victoria Petri, Remus Manoleanu, Paul Surdulescu și Mihai Marinescu : *Sonata a III-a* de Prokofiev, *Sonata în Re major KV 576* de Mozart, *Melopee* de Liviu Comes, *Mephisto-vals* de Liszt și *Suita op. 14* de Bartók. De asemenea, am urmărit evoluția violonceliștilor Gabriela Constantin și Andrei Csaba (*Sonata* de Debussy și respectiv de Șostakovici) și a violonistului Radu Iancovici (*Sonata-Brevis* de Alfred Mendelsohn), acompaniați de către Victoria Petri și Ovidiu Cucu.

https://biblioteca-digitala.ro

Interpreții s-au dovedit posesori ai unor solide cunoștințe muzicale, dublate de reale însușiri de tehnică instrumentală, ce le-a permis tălmăcirea cu sensibilitate și profunzime, dezinvoltură și expresivitate a unor elevate pagini camerale din literatura pianului, viorii și violoncelului.

Din păcate, trebuie s-o spunem cu regret, la această reușită manifestare au absentat nemotivat, tocmai cei ce trebuiau să fie prezenți în număr mare : elevii și profesorii Liceului de Muzică Nr. 1.

C. R.

„Oklahoma" de R. Rodgers

După *My Fair Lady*, cel mai răsunător succes internațional al „musical"-ului american, Teatrul de Operetă a mers la originile genului, înscenînd lucrarea care i-a deschis acestuia calea spre notorietate și popularitate : *Oklahoma* de Richard Rodgers, pe libretul lui Oscar Hammerstein II. Împrejurările în care cei doi autori au colaborat pentru prima oară cu prilejul acestui spectacol merită a fi relatate pe scurt, deoarece conțin o substanțială doză de inedit. În mod ciudat, ambii au ajuns — în mod independent — la concluzia că povestirea populară „Green Grow The Lilacs" (Verde înflorește liliacul) de Lynn Riggs ar putea fi folosită drept sursă de inspirație pentru un „musical play". Ambii au supus această idee colaboratorilor lor din perioada respectivă, Richard Rodgers libretistului Larry Hart, iar Oscar Hammerstein compozitorului Jerome Kern, dar au fost refuzați net, întrucît niciunul dintre cei cărora li s-a făcut propunerea nu au avut încredere în succesul unei asemenea inițiative. Încrezător în proiectul său, Rodgers a reluat propunerea, adresînd-o lui Hammerstein, cu care a găsit imediat un limbaj comun. Premiera a avut loc, conform tradiției, într-un oraș de provincie, la New Haven, Connecticut, sub titlul *Away We Go (Plecăm împreună)*. Apoi autorii au adus lucrării mici retușuri, i-au schimbat titlul în *Oklahoma* și au prezentat-o la New York, în seara de 31 mai 1943, la St. James Theatre. Din ziua premierei, spectacolul s-a reprezentat fără întrerupere vreme de cinci ani și nouă luni, în timp ce un turneu în S.U.A. a parcurs în decurs de opt ani și jumătate 250 de orașe, iar o altă trupă a prezentat *Oklahoma* într-un turneu de trei ani în Australia. Apoi a urmat, începînd din 1951, Europa...

Ce a determinat un asemenea triumfal succes ? Explicațiile pot fi găsite într-un complex de calități, printre care mai ales ideea autorilor de a considera „musicalul" ca un spectacol în care muzica, dramaturgia și coregrafia se îmbină într-un tot unitar. La aceasta se adaugă melodiile inspirate ale celor 13 „numere" muzicale principale, de imediată accesibilitate, și caracterul popular al eroilor, oameni simpli din „West"-ul american și nu conți sau prinți din operetele clasice vieneze. Libretul aducea, la rîndul lui, momentul dramatic neobișnuit al unui omor prin propria imprudență a victimei, fapt nemaiîntîlnit în operetele tradiționale. Personajul în cauză este de altfel un „erou negativ" prin excelență, intrigant, acaparator, agresiv, a cărui dispariție nu face decît să precipite concluzia fericită a acțiunii — previzibilă de la bun început—, căsătoria celor doi tineri îndrăgostiți, fermiera Laurie și cowboy-ul Curly. Ce e drept, ulterioarele lucrări ale genului au impus părerea unanimă că „musicalul" trebuie să se bazeze pe un text dramatic puternic, teatral, bogat în conflicte, ceea ce a determinat folosirea unor capodopere ale dramaturgiei universale drept surse inspiratoare : „Femeia îndărătnică" de Shakespeare în *Kiss Me, Kate* a lui Cole Porter, „Pygmalion" de G. B. Shaw în *My Fair Lady* a lui Loewe, „Romeo și Julieta" de Shakespeare în *Westside Story* a lui Leonard Bernstein. Alături de acestea, libretul lui Oscar Hammerstein II, bazat pe povestirea lui Riggs, face în mod evident figură de rudă săracă !

În asemenea condiții, cînd există astăzi termenul de comparație al „musical"-urilor scrise în anii următori apariției primei realizări a genului, este firesc să ne explicăm marele succes obținut de *Oklahoma* la premieră datorită ideilor sale novatoare, dar totodată trebuie să admitem că producțiile de dată mai recentă — mult superioare ca ținută artistică a libretului și a muzicii — ne determină să privim această primă „mostră" cu oarecare îngăduință.

Spectacolul prezentat de Teatrul de Operetă în versiunea românească a lui Alecu Popovici și în înscenarea unui colectiv afirmat cu autoritate în anii din urmă prin montările sale de operă — regizorul George Zaharescu, scenografa Hristofenia Cazacu și maestra de balet Mihaela Atanasiu —, a urmărit în mod evident să realizeze unitatea muzică — dramaturgie — coregrafie, specifică, prin definiție „musicalului", și aceasta prin mijloace cît mai îndepărtate de cele folosite în opereta clasică vieneză. Intenția a fost fără îndoială lăudabilă și justificată prin tendința generală de modernizare a spectacolului de operetă, de eliminare a prafului așternut peste o seamă de montări învechite. Din păcate, măsura a fost însă în mai multe rînduri depășită, ajungîndu-se la momente de un fals dramatism, resimțite ca exterioare genului și acțiunii, și la mijloace care amintesc de anumite montări expresioniste de la începutul perioadei interbelice. Intrepătrunderea coregrafiei cu dramaturgia — preconizată de Rodgers ca o noutate încă de la *On Your Toes* în 1936 — justifică fără îndoială prezența masivă a baletului în scenă și participarea sa la numeroase secvențe ; măsura a fost însă și aci depășită, realizîndu-se o aproape permanentă și obositoare agitație scenică, datorită căreia acțiunea se urmărește adeseori cu oarecare dificultate. Din motive nu prea lesne de înțeles, apar în decor cîte una sau mai multe scări — dintre acelea folosite de zugravi pentru a se înălța spre zonele superioare ale pereților — pe care eroii urcă și coboară în timpul desfășurării jocului scenic, fără ca aceste ascensiuni să-și găsească o motivare limpede ; impresia de agitație sterilă apare în felul acesta și mai accentuată. Unele obiecții stîrnește și modul de îndrumare a deținătorilor rolurilor principale, spre interpretări care se îndepărtează de naturalețea absolut necesară mai ales cînd este vorba de eroi reprezentînd oameni simpli din popor : se folosesc exagerări în gestică și în mimică, mergînd la unii pînă la caricatură. În această ambianță generală, doar trei interpreți își păstrează bunul simț popular și firescul : Adriana Codreanu în Mătușa Eller, Ștefan Teodoriu în bătrînul Carneas Andrew și George Hazgan în pitorescul rol al turcului Ali Hakim, rătăcit în vestul american. Cuplul celor doi îndrăgostiți (Constanța Cîmpeanu și Elizeu Simulescu), personajul negativ Jud Fry (N. Ionescu-Dodo), ca și ceilalți eroi principali (întruchipați de Vali Niculescu, Ion Dinu și Marica Munteanu) acționează scenic conform cu indicațiile date de regie în sensul mai sus arătat, creînd desigur unele momente de antren sau de „suspense" dramatic, dar lăsînd cu toții impresia că poartă o haină incomodă, care-i împiedică să evolueze la largul lor. Din punct de vedere strict muzical, vocile interpreților principali au apărut întrucîtva obosite, avînd — ce e drept — de înfruntat și masa adeseori copleșitoare a orchestrei conduse de Liviu Cavassi. În scenele de ansamblu, la care a contribuit și corul pregătit de Florin Sămărescu, intensitatea sonoră și pregnanța ritmică au fost desigur de rigoare, realizîndu-se astfel de momente de culminație deosebit de sugestive, cum este — printre altele — finalul ce poartă însuși titlul spectacolului, „O-o-ok-lahoma".

https://biblioteca-digitala.ro

Cu rezervele menționate pe parcursul acestor însemnări, *Oklahoma* are meritul indiscutabil de a familiariza publicul bucureștean nu numai cu încă una din creațiile consacrate ale „musicalului" american, ci chiar cu lucrarea care a deschis calea afirmării noului gen. Din acest punct de vedere, spectacolul Teatrului de Operetă se înscrie pe orbita efortului general de a asigura scenelor noastre un repertoriu axat cu precădere pe creația contemporană.

E. E.

DIN ȚARĂ

Brașov

În afara concertelor simfonice, ritmica manifestărilor înconjurătoare s-a resimțit de o neobișnuită acalmie. Am mai constatat-o cîteodată, e drept, foarte puțin frecvent, dar întotdeauna cu o serie de compensări ulterioare, dovedindu-se astfel că se produsese mai mult o regrupare de forțe decît un gol. Cu speranța că situația se va repeta în totul, trec la sublinierea principalelor aspecte din concertele Filarmonicii „G. Dima", unde creația românească, de fiecare dată la onoare, aduce adesea largi satisfacții celor de față.

Alegerile, din mănoasele ei holde, au fost deosebit de fericite în ultima lună prin accesibilitate, varietate și excelentă punere în valoare.

Începînd cu *Variațiile simfonice* de Mircea Basarab, o foarte măestrită și substanțială lucrare a compozitorului, care a dirijat-o cu însuflețită fermitate de caracterizare. Cele șapte mișcări ale *Variațiilor* sînt o ilustrare foarte izbutită a evoluției îmbelșugate în diferențieri, pînă la individualizarea de sine stătătoare și de proprie înfățișare și structură a fiecăreia din ele, deși elementul generator le străbate pe toate. Orchestrarea contribuie mult la crearea unor conjuncturi mereu reînnoite și reînnoitoare.

Miniaturile pentru orchestră de coarde ale lui Nicolae Chilf sînt ingenioase, cursive, adesea sprințare, conturate cu inventivitate și gust, colorate atractiv. Dirijorul I. Ionescu-Galați, receptiv și sensibil fiecărei sugestii a partiturilor și cu vigilența veșnic prezentă la sugerarea cea mai plastică a răsfrîngerii lor pe moment în acțiunea orchestrală, le-a asigurat toată comunicativitatea dorită.

De pe acum cu un foarte larg spectru repertorial și de un eclectism bine orientat, același muzician a condus, în alt concert, și prima audiție absolută a unui *Moto Perpetuo* de Dumitru Capoianu. Dacă îndemnul de a-l scrie a pornit, după cum ne informează programul de sală al concertului, de la dirijor, atunci felicitările trebuie, cu atît mai pe bună dreptate, împărțite între autor și interpretul principal. Piesa este un voios și voinicesc iureș vioristic de grup, contopind cu vervă inimoasă și multă istețime velocități paganinești cu evocări de vervă folclorică, asociere greu de imaginat dar și mai greu de realizat, ceea ce însă compozitorul a reușit cu deosebită abilitate. Sprijinul sonor al orchestrei, tradus în bine alese locuri prin mobilități de linii largi intervenind armonios în consistența polifonică generală, a fost foarte bine conceput. Triplu succes: autor, dirijor și orchestră, în frunte cu primul concert-maestru, violonistul G. Bălan.

Șiragul continuității în pozitiv s-a încheiat cu poemul pentru bariton și orchestră *Noapte de August* de Doru Popovici, pagină de mare interiorizare în frămîntările și simțămintele de retrăire a unei drame, rămase în urmă, dar răscolind încă gînduri de tulburare. Țesătura simfonică creează desfășurării vocale un mediu în care vibrează tragismul, dar desprinde și blînde și evocatoare rezonanțe din cîmpurile pămîntului nostru. Baritonul brașovean Paul Nicolaescu, care a pus în valoare de repetate ori creația lirică românească, a înțeles, redat și cîntat poemul în viu dinamism al concentrării interpretative (dirijor Iosif Conta).

O citare aparte se cuvine *Rapsodiei Argentiniene* de Juan José Ramos, o replică bogată în elemente tematice caracteristice, desenate ferm și dezinvolt, sugestive, atașante la *Rapsodia Albastră* de Gershwin, prin nimic însă direct debitoare ei, avînd un bine definit specific propriu și folosind dispoziții instrumentale cu totul de alt gen concertant. Interpretarea clară, degajată, moderată, de activă dinamică a ritmului și joc pianistic organizat într-o precizie specială de atac și nuanțare, a fost excelentă pentru lucrare și a aparținut pianistului Corneliu Rădulescu (dirijor Mircea Basarab).

Prezentările pur simfonice au fost încredințate dirijorilor Mircea Basarab, I. Ionescu—Galați și Iosif Conta, care a înscris și o foarte aplaudată demonstrație de execuție și interpretare la activul propriu cît și la cel al Filarmonicii „G. Dima" cu a doua *Suită din Daphnis* și *Chloe* de Maurice Ravel.

În încheierea cronicii, două frumoase momente ale ultimei luni de muzică. Părtaș solistic la concertul orchestrei de cameră a Filarmonicii, Wolfgang Güttler, astăzi consacrat și peste hotare ca un artist excepțional al contrabasului, a înscris încă un succes de răsunet în palmaresul său din care nu lipsesc de fel asemenea sărbătorești confirmări. Într-un *Concert* de Mozart, melodica caldă, suplă și curgătoare pe care i-o găsește contrabasul în chip atît de neobișnuit, în privilegii de mare muzicalitate de care au parte în asemenea măsură numai vioara și violoncelul, a stîrnit entuziasmul întregului public care a cerut cu insistență și a obținut patru bis-uri, în care actualul și improvizația au strălucit fiecare, unanim ovaționate.

Ilinca Dumitrescu, solistă în *Concertul în la minor* de Grieg, are facultatea și forța de a concentra ca într-un aliaj, intuiția și inteligența pianului, simțul adîncitor al expresivității, elocința unei prezențe temperamentale intense. În astfel de condiții interpretative, arhicunoscutul *Concert* de Grieg și-a regăsit farmecul proaspăt al spontanului și marile ecouri de interior ce l-au dictat, luîndu-și o sesizantă revanșă asupra efectelor instrumentale de suprafață și excesivă cristalizare cvasi rutinieră pe care o întîlnim uneori prin lumea pianiștilor. Deși tinerească, tehnica avîntată și subtilă a Ilincăi Dumitrescu atinge adesea nivelul virtuozității, dar întotdeauna cu întregul accent pe muzică, urmărind strîns și în mare sensibilitate fiecare din momentele desfășurării și găsindu-le tainicul fir de legătură care le supune unui tot inseparabil. Pentru tînăra artistă, obișnuita formulă de apreciere a „speranțelor" nu-și mai are rostul. Arta sa ne dă dovada unor actuale și frumoase certitudini.

Romeo ALEXANDRESCU

Cluj

Unul din concertele Filarmonicii din luna martie a oferit iubitorilor muzicii din Cluj, prin audierea oratoriului „Anotimpurile" de Joseph Haydn, prilejul cunoașterii unui remarcabil opus al creației vocal-simfonice.

După efortul pretins de oratoriul ce-l terminase abia, „Creațiunea", istovit, la vîrsta de 70 de ani, Haydn se vedea din nou asaltat de proaspătul său colaborator — van Swieten — să înceapă un nou proiect. Van Swieten apreciind cum se cuvine partea

https://biblioteca-digitala.ro

de succes ce-i revenise din colaborarea la „Creațiunea", era hotărît să-și lege numele de o glorie durabilă, pe care i-o putea oferi acum această fericită combinație artistică. Îi prezentă compozitorului un libret inspirat din poemul englez al iluministului James Thomson — „Seasons". Insista căci față de primul, aceasta era cel puțin o lucrare lipsită de suspiciuni, exclusiv laică. Așa „Papa Haydn" a cedat pînă la urmă și timp de doi ani, scriind într-un ritm sufocant a terminat partitura, predînd editurii Breitkopf și Härtel (1801) peste 500 de pagini de manuscris. Lucrarea aceasta cu adevărat „i-a sfărmat șira spinării".

„Anotimpurile" a devenit un amplu oratoriu, un imn al naturii și bucuriilor ei. Izul pastoral irizează permanent o tentă de limpezime și de binefăcător echilibru sufletesc, cu o melodică colorată de intonație populară. Cadrul îl constituie natura, contemplată de povestitori, cor și orchestră, fiecăruia compozitorul distribuindu-le atribuțiuni specifice sau evoluții conjugate.

Am reascultat-o iar la Cluj pe soprana VIRGINIA MANU, care a dat dovadă și în această pagină, de aceeași validă afinitate cu linia interpretativă concertistică, dublată de o cuceritoare muzicalitate și fină sensibilitate. Tînărul tenor FLORIN DIACONESCU a impresionat prin vocea strălucitoare, frumoasă într-o interpretare plină de spontaneitate. Basul MIRCEA MOISA, solist la Opera clujeană, a produs o deplină satisfacție prin această primă evoluție de concert. Deține un glas de mare noblețe, egal și pur în toate registrele, cu o intonație extrem de îngrijită. A interpretat dificila sa partitură cu lejeritate și naturalețe, imprimînd sonorității vocale caracterul indicat de ideea textului poetic.

Concertul a oferit din nou prilejul evoluției corului Filarmonicii, fixat deja în mod deosebit în atenția publicului. Deținînd privilegiul unei formații de voci tinere, corul s-a impus prin puterea de omogenizare, prin momentele de virtuozitate, accentuînd totuși poate prea adesea caracterul solemn, monumental. Interpretarea sa a cunoscut o curbă ascendentă, integrîndu-se tot mai mult în intențiile complexelor cerințe ale partiturii. Cu totul meritorie apariție în acest concert a ansamblului coral se datorează îndrumătorilor lui în egală măsură — prof. Dorin Pop și tînărul său asistent Florin Mihăescu.

Orchestra a susținut cu conștiinciozitate serioasa dificultate a partiturii, chiar dacă unele neînsemnate momente nu au fost deplin realizate. Foarte bună sonoritatea clavecinului (Eva Sava).

În sfîrșit admirația și aplauzele auditorului s-au îndreptat cu entuziasm spre dirijorul EMIL SIMON care și-a asumat răspunderea prezentării acestui monumental opus, într-o execuție din care au fost reduse doar puține pagini. Dar așa cum știam că va fi, mîna apreciatului dirijor a reușit să dea lucrării un profil pregnant, să omogenizeze ideal soli, cor și timbre orchestrale într-o execuție aflată sub semnul alesei virtuozități, vigorii și scînteia fanteziei, al unei concentrate atenții.

Concertul a fost, fără rezerve, menit să entuziasmeze deopotrivă melomani, muzicieni, interpreți, menit să fie un eveniment de excepție prin calitatea interpretării și singularitatea audiției.

Rodica POPESCU

*

Un ansamblu simfonic alcătuit din orchestranți adolescenți, încîntă mai întîi ca aspect. Cînd și impresia auditivă e favorabilă, prin o surprinzătoare maturitate în execuție și amploare sonoră, un atare concert cucerește fără rezerve.

Simfonicul claselor VII—IX de la Liceul de muzică din Cluj, a început cu *Suita a II-a* de Dariu Pop. A fost foarte bine venită programarea acestui compozitor clujean, ale cărui suite corale și orchestrale au o savoare rustică nealterată, cum e cazul și cu suita interpretată: *„de la Rodna"*, compusă în 1952.

Concursul național de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu" de la Suceava, ediția 1973, a acordat premii la trei concurenți din Cluj. Doi dintre aceștia au evoluat ca soliști în acest concert simfonic, Ioan Greluș (clasa VII-a), în *Concertul pentru flaut în Fa major*, de A. Vivaldi, și Paul Havaletz (clasa VIII-a), în *Concertul pentru violoncel în Re major* de L. Leo.

Orchestra a prezentat în continuare *Simfonia a VIII-a „Neterminata" în si minor* de Schubert și *Marș slav* de Ceaikovski.

Profesorul Gheorghe Laszlo, deși e la începutul activității sale ca dirijor, a dovedit totuși o temeinică stăpînire a partiturii și a orchestrei, realizînd un concert meritoriu.

*

O împămîntenită tradiție o constituie schimburile de concerte între Conservatoarele din țară. Recentul recital al Conservatorului „G. Enescu" din Iași în sala Bach a Conservatorului „G. Dima" din Cluj, a fost susținut de mezzosoprana Mihaela Agachi, studentă în anul IV, laureată a Concursului național al Institutelor de Artă-1973, acompaniată la pian de lectorul Ioan Welt. Posesoare a unei voci calde și expresive, Mihaela Agachi are și darul de a capta publicul prin dezinvoltura sa și emoția ce o transmite. Marii romantici Brahms, Hugo Wolf și Richard Strauss, au fost interpretați cu multă înțelegere. Chausson, Debussy, Enescu, precum și A. Stoia și Donceanu, au completat paleta bogată a cîntăreței, într-un program ales cu gust. În încheiere, două arii, din operele Mignon de Thomas și Werther de Massenet, au evidențiat și frazarea susținută a cîntăreței în compoziții de o mai largă respirație. O permanentă susținere a interpretării a fost asigurată de pianistul Ioan Welt, care rezolvă cu sensibilitate și profunzime capodoperele interpretate.

Cel mai elevat moment al recitalului, atît ca transmitere a emoției cît și ca subtilitate a interpretării, din partea ambilor artiști a fost liedul *Dimineața* de R. Strauss.

Un concert romantic, atît prin conținutul redat cuceritor, cît și prin elanul ce îl trezește !

Enea BORZA

Bacău

Înființat cu aproape 20 de ani în urmă, colectivul artistic al orchestrei simfonice băcăuane reprezintă unul dintre puținele ansambluri de stat cu o existență permanentă în Moldova. Centru cultural de tradiție, orașul lui Bacovia a simțit nevoia unei vieți muzicale organizate, continue, și așa s-au născut Liceul de muzică și Filarmonica de Stat. Din 1957 și pînă în prezent inimosul colectiv moldovean a parcurs un drum mai lung decît cei 18 ani calendaristici consumați de la înființarea lui : a fost drumul dificil al închegării unui ansamblu simfonic din elemente umane entuziaste dar nu întotdeauna suficient pregătite pe plan profesional. Acest proces de cristalizare al orchestrei se continuă și în prezent, ponderea celor cu studii medii și superioare devenind evidentă în perioada din urmă. Saltul valoric realizat în ultimii ani se datorează și inimosului director al instituției, tînărul dirijor Ovidiu Bălan care a adus odată cu talentul și abnegația sa entuziasmul celor abia trei decenii de vîrstă. Format în paralel cu orchestra pe care o conduce, Ovidiu Bălan, dornic de perfecționare, a urmat o serie de cursuri speciale în țară și

https://biblioteca-digitala.ro

peste hotare, împărtășind apoi proaspăta experiență cîștigată colectivului pe care îl conduce. Alături de Ovidiu Bălan, Igor Ciornei, dirijor permanent, se distinge printr-o activitate nu mai puțin fructuoasă.

Orchestra a realizat stagiuni permanente în numeroase localități : Gheorghe Gheorghiu-Dej, Moinești, Comănești, Piatra-Neamț, Bicaz, Roman și altele.

Creșterea valorică a ansamblului a avut drept rezultat realizarea colaborării cu unii dintre cei mai cunoscuți interpreți și dirijori din țară : Ion Voicu, Ștefan Ruha, Valentin Gheorghiu. Arta Florescu, Iosif Conta, Ion Baciu, Corneliu Dumbrăveanu, Remus Georgescu ș.a., precum și cu o serie întreagă de instrumentiști sau șefi de orchestră străini.

Despre repertoriu se poate spune că acumulările calitative realizate de orchestră s-au răsfrînt favorabil și asupra unei posibilități tot mai largi de abordare a literaturii preclasice, clasice, romantice și moderne. În actuala stagiune, spre exemplu, au fost executate o serie de lucrări considerate drept foarte dificile, atît pe plan tehnic cît și interpretativ, pe prim loc situîndu-se cîteva simfonii de Bruckner. Creația românească, aflată la loc de cinste în repertoriul formației, numără nume de prestigiu : Enescu, Jora, Paul Constantinescu, Olah, Mircea Chiriac, Toduță, Achim Stoia, alături de mai tinerii Mihai Moldovan, Al. Hrisanide sau Nicolae Brînduș. Preocuparea pentru clarificarea unor problematici ridicate de creația autohtonă contemporană s-a concretizat prin organizarea unor simpozioane și decade ale muzicii românești.

Filarmonica băcăuană se dovedește a fi, pe zi ce trece, un ansamblu cu posibilități artistice în plină dezvoltare, capabil să contribuie la opera nobilă de răspîndire a artei muzicale în pături tot mai largi de oameni. Această frumoasă misiune are toate premizele favorabile pentru a fi dusă la bun sfîrșit în condițiile seriozității cu care se lucrează aici.

Dan BUCIU

Cralova

În fața unei săli arhipline, corul și orchestra Filarmonicii „Oltenia" a prezentat, în luna aprilie, un concert remarcabil.

A fost interpretat poemul-cantată *Balada izvoarelor luminii*, pentru cor de copii, cor mixt și orchestră de Claudiu Negulescu.

Compozitorul, cunoscut publicului craiovean (în stagiunea trecută fiindu-i prezentată *Balada Nicolinei*), este autorul a numeroase cîntece pentru voce și pian, lucrări instrumentale de cameră, muzică corală. Dintre lucrările sale simfonice și vocal-simfonice, sînt de amintit : *Balada Dobrogeană, Cantată festivă pentru aniversarea Republicii, Ceferiștii Bărăganului, Strigăt prin veac.*

Claudiu Negulescu se remarcă și printr-o continuă și susținută activitate de dirijor și îndrumător al formațiilor corale de amatori.

Lucrarea, prezentată în primă audiție craioveană, a fost concepută încă în anul 1953 și face parte din ciclul vocal-simfonic *Laudă Patriei*, compus din 4 cantate : *Balada Nicolinei, Balada prieteniei, Balada Eliberării* și *Balada Izvoarelor luminii.*

Concepută în trei părți, cantata redă eroismul tinerilor constructori de hidrocentrale de la Bicaz, Lotru, Someș, Olt.

Remarcăm participarea corului Filarmonicii craiovene (dirijor Alexandru Racu), care în toate momentele de intervenție a răspuns prompt, cu sonorități cerute de partitură.

O mențiune specială pentru corul de copii al Liceului de muzică și arte plastice din Craiova (dirijor profesor Grigore Ștefănescu), a căror glasuri cristaline și curate se îngemănează cu ale celorlalți coriști, într-o sincronizare perfectă cu orchestra simfonică.

Teodor Costin, dirijorul concertului, a reușit printr-o gestică expresivă să redea într-un tablou unitar și sugestiv sensurile ce se desprind din conținutul cantatei.

Programul concertului a fost întregit de evoluția violonistului Ion Voicu, artist al poporului, care a interpretat *Concertul în Re major pentru vioară și orchestră* de Beethoven.

Boris CHELARU

Lugoj

La cea de a VII-a ediție a Festivalului coral internațional „Mai-Varna '73", România a fost reprezentată prin Corul „Ion Vidu" al Casei de Cultură din Lugoj, dirijat de prof. Remus Tașcău.

În cadrul Festivalului au susținut concerte coruri din R.P. Bulgară, R.P. Ungară, R.S.F. Jugoslavia, Austria, R.D. Germană, R. F. Germania și R.S. Cehoslovacă.

Formațiile participante au avut misiunea de a susține concerte, cu o durată de 30 de minute, bazate pe un repertoriu variat ca stil și conținînd piese din repertoriul național și universal, cu includerea obligatorie a unei piese bulgărești.

Concertul formației lugojene (19 mai), alături de coruri din Ungaria, Jugoslavia și R.F. Germania, a fost transmis în direct de Radio Sofia.

Ceea ce a deosebit corul lugojean de celelalte formații participante a fost tehnica sa vocală, omogenizarea vocilor, acordajul și expresivitatea deosebită, calități subliniate de personalități ale vieții noastre muzicale, cu ocazia participării la cea de a III-a etapă a Concursului coral interjudețean „Cîntare patriei", cum sînt : D.D. Botez, Marin Constantin, Mircea Neagu, Carol Litvin, ș.a.

Cu prilejul manifestărilor la care ne referim, doi dintre cei mai apreciați dirijori bulgari au consemnat impresiile lor în Cartea de aur a corului nostru : „Sînt adînc impresionat de interpretarea și calitățile corului „Ion Vidu", de sonoritatea vocilor, de timbrele minunate, de felul de a cînta. Arta corului ne-a convins, încă o dată, de frumusețea și farmecul cîntecului românesc. Corul este un instrument perfect acordat, cu care tînărul și talentatul său dirijor, Remus Tașcău, cîntă cu mare măiestrie. Urez și mai mari succese corului și m-aș bucura de fiecare întîlnire cu arta lui" (Z. Mednikarov).

„Sînt foarte fericit că am avut prilejul să mă întîlnesc în orașul Varna cu arta interpretativă a corului „Ion Vidu" din Lugoj. Ce mi-a plăcut în special : sonoritatea spontană, claritatea intonației și transmiterea nemijlocită între public și cor. Este meritul dirijorului Remus Tașcău care știe să conducă cîntăreții, să-i impulsioneze, avînd în permanență interesul pentru echilibrul artistic" (V. Arnaudov).

Participarea la Festival ne-a adus nu numai bucuria succesului, prin obținerea Trofeului și Diplomei Festivalului, dar și încrederea că în viitor putem face și mai mult pentru afirmarea valorilor noastre muzicale.

Gh. LUCHESCU

Suceava

Există la Suceava o împămîntenită tradiție, un deosebit interes, aproape un fel de cult pentru memoria compozitorului din acele locuri, înmormîntat la Stupca acum 90 de ani.

https://biblioteca-digitala.ro

Adînc intrat în conștiința românilor de pretutindeni prin imnurile sale mobilizatoare : *Pe-al nostru steag, Tricolorul, Cîntec de primăvară* (de 1 Mai), sau mereu emoționanta *Baladă* și optimista operetă „clasică" *Crai nou*, Ciprian Porumbescu nu este încă cunoscut în deplinătatea creației sale.

Însemnate trepte pentru împlinirea acestui deziderat au fost realizate de Muzeul din Suceava, prin editarea a două cărți de care nu se poate face abstracție în viitor. Prima, *„Ciprian Porumbescu — documente și mărturii"*, (1971), conține 12 studii, semnate de Leca Morariu (Carol Miculi și Porumbeștii), Paul Leu — 4 studii — Octav Monoranu, Ștefan Pavelescu, Victor Buta, Grigore Foit, Ciprian Rațiu, Maria-Luiza Ungureanu și Ovidiu Pentelescu. Cea de a doua este o impunătoare *Monografie „Ciprian Porumbescu"* tipărită în 1972. Autorul, lectorul universitar Paul Leu, îmbină rigurozitatea cercetătorului și minuțiosului istoriograf, cu pasiunea scriitorului pentru personajele cărora le dă viață. Volumul conține 27 planșe cu numeroase ilustrații și rezumate în limbile franceză și germană. Prin lectura vieții lui Ciprian Porumbescu prind relief febrilitatea, dăruirea și entuziasmul, ce caracterizează toate acțiunile compozitorului, precum și dramatismul dragostei sale și a morții timpurii, în pline vise de creație, înainte de a fi împlinit 30 de ani. Participarea lui Porumbescu în juriul concursului corurilor plugarilor români de la Chizătău, în 20 septembrie 1882, prezintă un deosebit interes. Chiar propriile lui rînduri sînt încă o dovadă despre căldura cu care a fost îmbrățișată opera sa în Banat, mai curînd decît oricare altă provincie românească : „prin Lugoj, Timișoara, Caransebeș, oamenii mă cunosc mai bine decît la noi în Bucovina. și cu respect se purtau față de mine..., mă purtau în brațe, iar la Lugoj făceau, în onoarea mea, soirée splendide".

În subtitlul *1. Încercări literare*, din cap. VII, îi sînt relevate realele însușiri literare, ce le completează pe cele muzicale. Fragmentele citate din scrisori sau din jurnal, semnate de Ciprian Porumbescu, trezesc o îndreptățită dorință de a vedea un al treilea volum editat de Muzeul din Suceava, alcătuit tot prin competența lui Paul Leu, care să cuprindă lucrările sale literare. Literatura română ar cîștiga un scriitor memorialist, iar muzicologia, documente inedite. Între poeziile în limba germană, cele închinate iubitei sale Berta Gorgon (fiica pastorului reformat din satul vecin, Ilișești), se înscriu tot în sfera autobiografică. Subtitlul *2. Activitatea componistică*, din același capitol, conturează, nu fără o anumită intuiție, opera compozitorului. Aici se cer însă completări, în viitoarele lucrări, pe care tot Muzeul din Suceava este dator să le scoată la lumină. Mai întîi se așteaptă o listă completă a lucrărilor sale muzicale, după categorii : piese instrumentale, vocale (lieduri, coruri), muzică pentru teatru. Lucrările sale didactice, relevate de asemenea de Monografie, merită să figureze alături de compoziții, iar *Colecția de cîntece sociale pentru studenții români*, compuse și dedicate junimii academice române (Viena, 1880), poate chiar să fie reeditată.

Suceava este și sediul unor însemnate acțiuni care includ și tendința de a populariza compozițiile lui Ciprian Porumbescu. E vorba de *Concursul de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu"*, pentru elevi și pionieri pînă la 15 ani, inițiat de Consiliul județean pionieresc și Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Suceava și Uniunea Compozitorilor din R.S.R. Participînd la lucrările juriului în ambele ediții, pot să relatez și numărul redus al concurenților care au avut în repertoriu lucrări de Porumbescu. Acest concurs național, inedit și pe plan internațional, are menirea de a încuraja interpretarea instrumentală, de a depista talente și de a promova creația autohtonă. Și pentru acest scop, opera lui Ciprian Porumbescu, cuprinzînd și un număr mare de piese instrumentale necunoscute, trebuie editată.

E. B.

RECENZIE

Creația compozitorului D.D. Botez, numărînd peste 100 de opusuri, întregește profilul spiritual al pedagogului a cărui activitate, desfășurată timp de mai multe decenii în cadrul catedrei de dirijat a Conservatorului „Ciprian Porumbescu", a contribuit la instruirea cu competență și dăruire a multor generații de studenți, a dirijorului corului Filarmonicii „George Enescu", a animatorului mișcării corale din țara noastră.

Editura muzicală a tipărit în luna în care compozitorul a fost sărbătorit cu prilejul împlinirii a 70 de ani o plachetă ce cuprinde *Patru cîntece populare din Județul Sibiu*, culese de învățătorul N. Hanzu și prelucrate pentru cor mixt de Dumitru D. Botez, dedicate Corului Căminului cultural din comuna Gura Rîului.

În toate cele patru prelucrări corale *(Bade, pentru dumneata, Lasă-mă măicuță-n pace, Plînge-mă, maică, cu dor, Busuioc cu măciulie)*, compozitorul, păstrînd savoarea și autenticitatea melodiilor populare, le învesmîntează într-o meșteșugită haină armonică, integrîndu-le unui stil larg accesibil. Sînt, de fapt, patru reușite „miniaturi" corale (toate la un loc durează circa 7 minute) ce pot fi executate sub forma unei suite, datorită mișcărilor contrastante în care sînt concepute *(Andantino, Allegretto, Lento poco rubato, Învîrtita)*.

Constantin RĂSVAN

https://biblioteca-digitala.ro

FLORIN EFTIMESCU

M-am întristat mult, aflînd că Florin Eftimescu a încetat din viaţă. Ne părăseşte pe neaşteptate şi prea de timpuriu, tocmai în momentul cînd instituţia pe care o slujim de atîţia ani împreună, avea mai mult ca oricînd nevoie de contribuţia lui.

Colegi în generaţiile care am învăţat pe vremuri în Academia de Muzică, vechi colaborator în conducerea Conservatorului pe cînd mă aflam decan al Facultăţii Teoretice, membru de prestigiu al Catedrei de Armonie-contrapunct, compoziţie, Florin Eftimescu mi-a fost întotdeauna prieten nobil şi devotat, în toate împrejurările, civilizat şi politicos, un adevărat om de omenie.

Născut în Bucureşti în 1919, intrase în cel de al 55-lea an al vieţii. E vîrsta la care s-au stins mulţi dintre muzicienii noştri, vîrsta deplinei maturităţi, a împlinirii experienţei, a înţelepciunii.

Florin Eftimescu era un muzician distins, prea sfios, prea modest pentru educaţia muzicală pe care o primise, prea puţin pretenţios pentru cultura pe care o poseda. L-am admirat întotdeauna pentru buna creştere, pentru manierele alese, pentru respectul nutrit artei pe care o îndrăgise din fragedă copilărie, pentru bunăcuviinţa şi afecţiunea, pe care le utiliza în relaţiile cu oamenii.

Ani de zile am urmărit cu simpatie viaţa lui discretă, condescendenţa faţă de colegi, dragostea faţă de elevi şi devotamentul filial faţă de venerata lui mamă.

Florin Eftimescu s-a aflat întotdeauna printre cei care se mulţumesc cu puţin, care nu pretind nimic de la nimeni, care nu invidiază, deşi îşi înăbuşea impulsurile în discreţie şi tact. Agresivitatea, infatuarea, aroganţa, ambiţiile erau pentru el lucruri necunoscute, faţă de care se ruşina auzindu-le. Aşa sîntem noi oamenii. Ne-am obişnuit să nu recunoaştem calităţile semenilor decît odată cu regretele postume.

A fost elev de compoziţie al profesorului Mihail Jora — a studiat de asemenea pianul şi-a trecut licenţa în drept. Mi-amintesc de tînărul studios, plin de avînt şi speranţe, cu care împărtăşeam gîndurile bune şi planurile de viitor.

Începuturile activităţii lui, pornite cu modestia şi sfiala care îl caracterizau, dovedesc răbdarea şi străduinţile susţinute ale unui om care şi-a propus să devină util muzicii româneşti, învăţămîntului, culturii noastre, cît mai multor oameni.

Profesor de pian la Liceul militar muzical, la Conservatorul „Lyra", asistent la Academia de Muzică în 1946, apoi, fără întrerupere conferenţiar, profesor, director de studii, de două ori decan, prorector în actualul Conservator, Florin Eftimescu a devenit un devotat slujitor al învăţămîntului muzical, căruia i-a dedicat aproape în întregime timpul, energiile, preocupările, idealurile. A fost un excelent profesor de armonie. Cursul lui avea ţinută, meticulozitatea lui impunea studenţilor corectitudine, exigenţa lui îndemna la lucru. Învăţămîntul nostru muzical superior pierde un eminent profesor în plină activitate. Elevii săi ar fi putut profita, muzica românească de asemenea.

În munca administrativă de organizare şi conducere în care şi-a irosit o bună parte din activitatea lui, a pus întotdeauna distincţie, calm, tact, devenind un colaborator preţios şi util colectivului, reprezentînd ani în şir o permanenţă pe lîngă care s-au succedat rectori şi decani. Munca lui discretă, adesea nebăgată-n seamă, a fost dăruită cu generozitate instituţiei şi problemelor învăţămîntului într-o perioadă plină de frămîntări, de căutări, de transformări, care solicitau permanent răbdare, calm şi eforturi susţinute. Le-a dovedit din plin.

Florin Eftimescu a scris muzică de teatru, muzică vocal-simfonică, muzică simfonică, muzică de cameră — în special muzică de cameră — vocală, corală. Din aceeaşi sfială şi modestie — care-l caracterizau în toate împrejurările — creaţia sa a rămas oarecum în umbră faţă de activitatea intensă didactică şi administrativă în învăţămînt. Sînt sigur că dragostea, bunăvoinţa şi simţul de datorie al colegilor care l-au înţeles şi iubit, recunoştinţa elevilor vor descoperi în lucrările lui inspiraţia caldă, sensibilă, trăsăturile pline de distincţie ale unei muzici scrisă cu meşteşug şi rafinament. Pentru că ar fi nedrept ca opera unui compozitor, care n-a ştiut să şi-o impună în timpul vieţii, să-şi împlinească pînă la urmă o soartă nemeritată, fiind dată uitării.

Eu ştiu că *Poemul pentru violoncel şi orchestră*, *Sonata pentru pian*, *Sonata pentru vioară şi pian*, *Cvartetul de coarde*, *Liedurile* sînt pagini valabile ale muzicii româneşti, pe care tezaurul şcolii noastre de compoziţie şi le va însuşi. Va fi un omagiu meritat adus muzicianului dispărut prea devreme şi pe care i-l datorăm.

Aş vrea ca gîndurile mele exprimate în această tristă împrejurare să-şi găsească ecou în inimile colegilor care ne-am străduit, ne-am frămîntat şi ne-am bucurat pentru muzica românească în Conservator şi în Uniunea compozitorilor, în anii hărăziţi să-i trăim împreună.

https://biblioteca-digitala.ro

Aş vrea să înţeleagă tinerii noştri studenţi că destinele muzicii româneşti se împletesc din contribuţiile generaţiilor care se devotează intereselor ei superioare şi în acest sens să aprecieze şi să cinstească aportul şi jertfa lui Florin Eftimescu.

Ion DUMITRESCU

*

Cu puţine zile în urmă, profesorul Florin Eftimescu intra în clasa în care îl aşteptau studenţii săi, cărora le împărtăşea cu generozitate crîmpeie din avuţia încorporată în dimensiunile gîndirii sale, în sensibilitatea şi gustul său ales.

Moartea fulgerătoare l-a răpit în perioada deplinei maturităţi creatoare, cînd putea să se consacre în liniştе unei întinse opere ştiinţifice şi artistice, date fiind atributele pe care le întrunea personalitatea sa, dublate de o severă disciplină interioară. Era înzestrat cu o mobilitate a gîndirii care îi permitea aplicarea logică şi creatoare a bagajului său de cunoştinţe situaţiilor neaşteptate pe care le oferă arta muzicală din totdeauna, cu precădere cea a secolului XX.

A avut intuiţia timpurie a ceea ce poate însemna domeniul învăţămîntului pentru progresul neîntrerupt al culturii noastre muzicale, căreia i-a dedicat — ca şi alţi colegi de generaţie — cei mai frumoşi ani ai scurtei şi nelinîştitei sale vieţi. Puţini dintre cei prezenţi cunosc efortul mare depus pentru clarificarea problematicii învăţămîntului muzical superior, neliniştea interioară provocată de multele incertitudini şi obstacole ce se cereau smulse din mentalităţile vetuste, anacronice. Etapele parcurse de instituţia în care ne desfăşurăm activitatea, clarificările ce au avut loc în domeniul didactic, metodologic, artistic nu pot fi desprinse de contribuţia profesorului Florin Eftimescu, de devotamentul şi neobosita muncă dăruită şcolii.

În toamna acestui an şcolar, alături de colegii săi din comisia didactică a Consiliului profesoral al Conservatorului, a adus un ultim şi consistent aport la perfecţionarea şi modernizarea procesului instructiv-educativ. Ca şi în alte împrejurări au putut fi remarcate discernămîntul, spiritul analitic, preocuparea pentru valorificarea superioară a virtuţilor morale, pedagogice şi educative ale fiecărei discipline. Pentru toţi rămîne un model de sinceritate şi corectitudine, de generozitate şi afecţiune. La clasă a strălucit prin soliditatea argumentului şi demonstraţiei, rezultat al unei ample investigaţii personale, nu numai în domeniul armoniei, ci şi al altor discipline înrudite.

Contribuţiile sale se încheagă într-o imagine vie şi valorică a culturii mari, pe care a promovat-o cu consecvenţă de-a lungul celor aproape trei decenii de carieră didactică. Izbînzile colegilor săi de generaţie le-a salutat cu căldură şi entuziasm, era, în ciuda aparenţelor un temperament ardent care nu a pierdut niciodată legătura cu ceea ce este viu şi peren în viaţa noastră muzicală.

Petre BRÂNCUŞI

*

Tristul eveniment care îndoliază astăzi casa muzicii bruschează înţelegerea şi sensibilitatea noastră. Este greu de acceptat această neaşteptată dispariţie a unuia dintre cei mai buni colegi, din mijlocul nostru, din mijlocul activităţii, în care el a stat neobosit în primele rînduri. Cei ce cunosc munca grea, de răspundere, pe care oamenii capabili de dăruire o duc zi de zi pentru mai binele vieţii noastre artistice, pot măsura pierderea unei personalităţi ca cea a muzicianului FLORIN EFTIMESCU.

Am stat ani de zile lîngă el, lucrînd şi gîndind împreună pentru netezirea drumului tinerilor din cele două facultăţi ale Conservatorului nostru.

L-am admirat întotdeauna, pentru că era un muzician complet. Compozitor valoros, pianist excelent, profesor admirabil, om de cultură aparţinînd unei intelectualităţi de fină formaţie, Eftimescu şi-a modelat concepţia de artă şi de profesor pe un fond de sensibilitate creatoare, de cea mai nobilă esenţă. El a deslusit şi pătruns cu claritate toate subtilităţile fenomenului muzical dar şi aspra muncă de explicare, de îndrumare, de formare a unui muzician adevărat. Iubea studenţii muncitori şi talentaţi şi nu suporta lenea sau indiferenţa. Un tact deosebit l-a ajutat să echilibreze delicateţea sufletească cu fermitatea convingerilor sale. Poate că aceasta a constituit şi suportul autorităţii şi demnităţii cu care a condus facultatea sa, apoi munca de prorector. Chiar după ce s-a retras din aceste activităţi care-i puneau la grea încercare sănătatea, Florin Eftimescu a continuat să sprijine cu experienţa şi ideile sale acţiunile de perfecţionare a acestui delicat mecanism care este procesul de învăţămînt artistic. Absenţa lui din rîndurile celor pasionaţi pentru viitorul acestui învăţămînt o vom resimţi întotdeauna cu aceeaşi părere de rău, iar exemplul demnităţii şi modestiei sale de autentic artist şi profesor va stărui ca un imbold în amintirea noastră. Din partea Facultăţii de interpretare aduc un ultim şi îndurerat omagiu colegului Florin Eftimescu.

George MANOLIU

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica românească oglindită în presa din R. D. Germană

Timp de două săptămîni, în luna noiembrie, muzicienii români au fost oaspeții R. D. Germane, ca răspuns al manifestărilor similare desfășurate în țara noastră, pentru cunoașterea mai bună, reciprocă a culturii popoarelor prietene. Amploarea și semnificația „Zilelor muzicii românești" au fost reflectate pe larg în cronicile și comentariile presei din R. D. Germană, subliniindu-se cele mai importante aspecte legate de interpretare, creație, problematică a esteticii contemporane. Încă din numeroase materiale informative, care au precedat manifestările propriu-zise, putem deosebi o atitudine extrem de receptivă față de oaspeți. „Zilele muzicii românești... reprezintă prin numeroasele concerte la care participă artiști din R.S.România un punct culminant al vieții muzicale a celor două țări prietene", concertele fiind „menite nu numai să prezinte muzica compozitorilor unui popor prieten nouă, ele permițînd în același timp și o privire asupra unei esențiale părți a istoriei muzicii acestei țări" (THÜRINGER TAGEBLATT, Weimar, 20 XI 1973). Sînt de asemenea prezentate personalitățile interpretative și componistice care participă la realizarea concertelor, principalele creații ce vor fi prezentate, pregătind publicul a numeroase centre culturale pentru o bună primire a mesajului românesc. Seriozității și competenței pregătirii prin avancronici i-a urmat o conferință de presă la Staatsoper din Berlin, apoi desfășurarea concertelor și spectacolelor, integral comentate de cronici.

O privire atentă asupra școlii componistice, relevă înțelegerea muzicii enesciene — Rapsodiile și Simfonia I-a — comentată astfel după concertul Orchestrei Radiodifuziunii berlineze, dirijat de Mihai Brediceanu : „A fost un eveniment cînd a răsunat în timpul „Zilelor muzicii românești", prima Simfonie a lui G. Enescu. Scrisă la 24 de ani, ea scoate în evidență suflul de foc al artistului de geniu, patetica sa fantezie sonoră, simțul său pentru formă — și nu în cele din urmă dragostea sa pentru clasicii și romanticii artei sunetelor, care iese clar în evidență. Aici își găsește expresie în teme și imagini sensibil înfloritoare o inimă de artist fundamental cinstită". (NEUE ZEIT — Berlin, 23 XI). „Această lucrare — adaugă ziarul NEUES DEUTSCHLAND ,24 XI) — dovedește nu numai marele său talent, confruntarea lui cu tradiția, ci și serioasa sa străduanie pentru un limbaj național muzical propriu, pregnant în partea lentă". Privind alte lucrări cuprinse în programele de concerte se remarcă *„Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, care arată originea izvoarelor folclorice. Posibilitățile orchestrei sînt tratate briliant. Sonoritățile periferice par, cel puțin la prima audiție, să fie predominante" (THURINGISCHE LANDESZEITUNG, 29 XI). „Un interes puternic a stîrnit *Concertul pentru violină* de Wilhelm Berger. Formularea scurtă, concisă, adîncimea emoțională, ne-au făcut să recunoaștem o operă care urmărește o sinteză între tradiție și inovație" (THURINGISCHE LANDESZEITUNG) : „Berger a reușit să exprime mai clar idei proprii originale, într-o întruchipare muzicală corespunzătoare în *Concertul* său pentru violină. Acompaniamentul orchestral este conceput în stilul tragediilor antice, ca un cor care comentează, instrumentului solist îi este deschis un larg cîmp de dezvoltare". (SACHSISCHE ZEITUNG, 29 XI) ; „...lucrarea impresionează prin gestica sonoră serioasă, foarte densă și nervoasă, prin desfășurările tehnice și dinamice domoale" (NEUE ZEIT). „...lucrarea pentru orchestră, *București 1959* de Pascal Bentoiu ar putea fi mai mult atribuită muzicii distractive superioare..." (NEUE ZEIT) ; „Concertul a fost deschis cu *Tablouri din București* de Pascal Bentoiu, o lucrare simfonică în trei părți care trebuie să reprezinte muzical în imaginea ascultătorului *Șantier, Parcuri, Stadion.* Expresivitatea impresiilor a fost unită cu bogăția coloristică a compoziției". (SACHSISCHE ZEITUNG) : „Din părțile prevăzute cu titluri programatice, cea mai mare impresie a produs-o partea a doua, fermecătoare ca sonoritate, apropiată ca expresie mai mult de o Nocturnă *(Parcuri)*, pe cînd celelalte două tablouri nu au condus asociațiile ascultătorilor în direcția dorită". (BERLINER ZEITUNG).

Din lectura cronicilor asupra acestor manifestări se desprinde și o imagine cuprinzătoare asupra artei interpretative românești, de la viziunile dirijorale ale lui Mihai Brediceanu și Ion Baciu, la reușitele solistice ale lui Valentin Gheorghiu, Mihai Constantinescu și Wolfgang Güttler, precum și ale unor ansambluri — Corul „Madrigal" —, a unui colectiv de artiști lirici și unui grup de studenți ai Conservatorului din București. „...*Mihai Brediceanu*, un dirijor de operă și concert experimentat, care a avut succese pe plan internațional", scrie NEUES DEUTSCHLAND după concertul dirijat la „Metropol" din Berlin. Despre același concert, NEUE ZEIT remarcă : „Simfonia enesciană a fost interpretată cu bravură, sub bagheta dirijorului român Mihai Brediceanu... care din punct de vedere tehnic dirijoral are vederi largi, desfășurînd o lume specifică lucrării, afectiv și sonor". „Mihai Brediceanu a contribuit cu o știință suverană la realizarea tuturor operelor interpretate în această seară..." (BERLINER ZEITUNG) ; „Mihai Brediceanu posedă fără îndoială premisele pentru o interpretare expresivă, însă multe rafinamente s-au pierdut prin mișcările lui pline de temperament și amplitudine" (DER NEUE WEG din Halle). În urma programului dirijat cu Cappela de stat din Weimar, THURINGISCHE LANDESZEITUNG aprecia : „Dirijorul oaspete, *Ion Baciu*, a urmărit înainte de toate o sonoritate diferențiată și eleganță lejeră. O pregnanță mai mare ar fi avut ca rezultat ca *Suita* lui Enescu să obțină un succes mai persistent".

Comentatorul programului Filarmonicii din Halle subliniază, privind realizarea lui Valentin Gheorghiu : „Evenimentul cel mai important din această seară a fost *Concertul* de Paul Constantinescu. *Va-*

https://biblioteca-digitala.ro

Ientin Gheorghiu a știut să dea acestei compoziții pregnanță reprezentativă prin interpretarea sa pianistică atît de versată din punct de vedere tehnic, cît și puternic expresivă. El a dovedit calitățile necesare atît pentru lirica părții mediane, cît și pentru vitalitatea părților extreme".

(DER NEUE WEG, Halle). De o primire deosebită, îndelung aplaudată, interpretarea partiturii lui W. Berger de către *Mihai Constantinescu* : „violonistul de renume mondial, care a redat Concertul cu pătrunderea spirituală și liniștea interioară necesare. Interpretarea sa a fost mai puțin virtuoză decît expresivă, foarte nuanțată în sonoritate" (BERLINER ZEITUNG) ; „violonistul virtuoz a interpretat lucrarea îmbinînd sugestiv claritatea severă de gîndire cu sonoritatea amplă, luminoasă" (NEUE ZEIT) ; „Mihai Constantinescu s-a dovedit un virtuoz al viorii pe care dorești cu plăcere să-l reîntîlnești" (THURINGISCHE LANDESZEITUNG) : „Mihai Constantinescu, el însuși elev al lui Enescu, a plăcut ca solist prin redarea fascinantă și dulce a minunatelor cantilene a ultimei remarcabile compoziții (*Concertul* de W. Berger)" își încheie cronica THURINGER TAGEBLATT. O impresie puternică este și cea lăsată de recitalul susținut în Sala Apollo de contrabasistul *Wolfgang Güttler*, care „a făcut deja să se vorbească despre tehnica sa de-a dreptul fenomenală, pe plan internațional... Arta de bravură a contrabasului care nu lasă impresia că ar fi goală sau moartă, ci este împletită la Güttler cu înaltă muzicalitate... Desigur că despre cele două lucrări românești părerile pot fi diferențiate. *Sonata pentru contrabas solo* de T. Olah pare mai puțin consistentă ca substanță. Studiul sonor *Evolution 83* de Lucian Mețianu, lucrat în fond cu aceleași mijloace, a apărut mai plin de fantezie... Ceea ce însă a demonstrat Güttler aici ca cunoștințe tehnice, a fost uimitor..." (BERLINER ZEITUNG).

„Progresul în teatrul muzical românesc a fost confirmat de reprezentațiile cu *Rigoletto* și *Boema*, cu soliști români la Opera din Berlin" își încheie articolul Leo Berg în SACHSISCHE ZEITUNG. „Aplauze puternice a obținut în primul rînd Octav Enigărescu, pentru interpretarea rolului lui Rigoletto... spectacolul a fost dirijat de Constantin Petrovici de la Opera din București" (NEUES DEUTSCHLAND) ; „...punctele culminante ale ansamblului de cîntăreți au fost Ludovic Spiess, predestinat vocal, ca Rodolfo, a cărui voce puternică posedă timbrul și farmecul melodios corespunzător, precum și Eugenia Moldoveanu, care a făcut impresia unei prospețimi tinerești, în Mimi, al cărei cîntec curgător a încîntat. Lor le-au fost adresate frecventele aplauze la scenă deschisă, ambii au redat în mod strălucit intimitatea lirică a partidelor lor, chiar dacă unele nuanțe au fost îngroșate de Spiess. ...Nicolae Constantinescu, Viorel Ban, Lucian Marinescu, Magda Ianculescu au cîntat și au jucat cu elan. Ultima a sunat totuși cam fără culoare. La pupitru a fost Constantin Bugeanu, un om competent, dirijînd sigur, adaptîndu-se cu totul cîntăreților și acompaniindu-i mereu cu atenție" (BERLINER ZEITUNG).

Unanime, cronicile semnalează prezența corului „Madrigal", drept „...un succes senzațional" (după cum exclamă ziarul SACHSISCHE ZEITUNG, analizînd îndelung calitățile ansamblului : „pentru realizările oaspeților români, superlativele de care trebuie să faci uz cu rezervă sînt singura formă adecvată a evaluării. Perfecțiunea vocală, ritmică și muzicală a interpretării lor a fost muzică corală de cameră de cea mai mare desăvîrșire". Înainte de concertele prezentate la Dresda, Erfurt, Heiligenstadt și Leipzig, corul „Madrigal" apăruse la Berlin, la Volksbühne. „Acest cor condus de Marin Constantin se bucură deja de un bun renume în țara noastră. Dar de fiecare dată ești fascinat din nou de știința ireproșabilă a cîntăreților și cîntăreților de la Conservatorul din București, de perfecta lor cultură vocală, nemaiauzita nuanțare a sunetului complex, de virtuozitatea care pare fără efort, în care sînt stăpînite cele mai complicate îmbinări de sunete" (NEUES DEUTSCHLAND). Tot pe planul relațiilor cu Conservatorul bucureștean a avut loc o întîlnire a reprezentanților lui cu profesori și studenți de la Facultatea de muzică „Carl Maria von Weber" din Dresda. Într-un amplu articol, SACHSISCHE NEUES NACHRICHTEN relatează desfășurarea unui colocviu la care „Profesorul Liviu Comes a vorbit despre rolul folclorului în special în muzica contemporană a patriei sale... arătînd clar cîte posibilități există în amalgamarea celor mai moderne tehnici de compoziție cu izvoarele folclorice... Punctul culminant l-a constituit, fără îndoială, concertul de încheiere, alcătuit în exclusivitate din studenții Conservatorului din București, o completare sonoră la expunerile colocviului... Executanții au cîntat în general excelent. Ei au lăsat mai de grabă impresia unor muzicieni profesioniști cu experiență, decît de studenți. ...Trebuie relevate execuția puternică a Cvartetului de coarde feminin, cu impresionantul *Concert pentru cvartet* inspirat din folclor de Paul Constantinescu și cu *Cvartetul de coarde* de Berger, care tinde spre noi mijloace de expresie..."

O altă întîlnire, punînd bazele unor rodnice schimburi de opinii asupra artei contemporane, a avut loc la Uniunea compozitorilor din R. D. Germană, întîlnire comentată de asemenea pe larg de Manfred Schubert în BERLINER ZEITUNG. „...Acest colocviu, la care au participat din partea română compozitorul Wilhelm Berger, secretarul Uniunii Compozitorilor din R.S.R., precum și muzicologul Dr. Vasile Tomescu și compozitorul Pascal Bentoiu și care s-a bucurat din partea noastră de activa participare a compozitorilor berlinezi, a fost un mod excelent în folosul informației adîncite și a arătat dezvoltarea muzicală a României socialiste. Vasile Tomescu a vorbit despre *Succese și perspective în creația muzicală românească*, în baza unor exemple selecționate, caracteristice pentru dezvoltarea din ultimul timp, dintre care au plăcut mai ales o parte din finalul operei *Hamlet* de P. Bentoiu, interesanta lucrare din punct de vedere al sonorității, pentru flaut, de Liviu Glodeanu, bizarul poem simfonic *Vis cosmic* pentru vocaliză de tenor și orchestră de Theodor Grigoriu, precum și

https://biblioteca-digitala.ro

coloratul studiu de orchestră *Coloana infinită* de Tiberiu Olah... O expunere foarte interesantă privind dezvoltarea istorică a muzicii românești a făcut Wilhelm Berger, deosebit de bine instruit din punct de vedere muzicologic. El a subliniat de exemplu marea influență a artei muzicale mai noi, franceze și germane. Ultima s-a manifestat îndeosebi prin elevul lui Max Reger, Mihail Jora, care a educat ca profesor prețuit pe aproape toți compozitorii români mai tineri..."

Considerat un important moment al vieții culturale a anului, momentul „Zilele muzicii românești" a fost urmărit cu mult interes de un numeros public, dornic să cunoască creația contemporană și viața muzicală românească. „Astfel de întîlniri sînt concludente pentru noi, mai ales că pînă acum am cunoscut muzica românească doar sporadic. Lucrările executate au confirmat felul în care se dezvoltă variatele forme de expresie în legătura vie cu folclorul, cum sînt ele experimentate mereu prin mesajul lor emoțional... *Zilele muzicii românești* s-au oglindit în programele multor concerte în diverse orașe ale republicii noastre și prin aceasta întreaga manifestare a primit o mai importantă semnificație" încheie Leo Berg, în SACHSISCHE ZEITUNG, retrospectiva dedicată prezențelor românești în R.D.Germană.

L. C.

Turneul orchestrei „Camerata" în Spania

Înființată în 1966, tînăra formație camerală a participat la numeroase concerte — în țară și în străinătate (Franța, Italia, R.D.Germană și R.F. Germania) — dovedind de fiecare dată multiple calități interpretative, bazate pe o serioasă și continuă pregătire artistică. Vastul său repertoriu cuprinde lucrări aparținînd epocii baroce, ca și lucrări contemporane. În rîndul compozitorilor români, orchestra „Camerata" se bucură de un interes constant (creatori ca Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Aurel Stroe și Anatol Vieru i-au dedicat lucrări reprezentative).

Personalități de seamă ale artei muzicale contemporane au elogiat orchestra „Camerata" (printre acestea — Leopold Stokovsky) pentru performanțele sale interpretative. Pierre Boulez, întîlnind formația românească la „Rencontre Internationale de la Jeunesse" de la Bayreuth, în anii trecuți, și-a exprimat, de asemenea, admirația sa deosebită.

Paul Staicu, dirijorul orchestrei „Camerata" (n. 1937) și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din București, perfecționîndu-se apoi la Academia de Muzică din Praga, unde a obținut o bursă în anul 1955. Cornist mai întîi la Filarmonica pragheză, apoi la Filarmonica „George Enescu" din București, Paul Staicu este distins cu premii, medalii și diplome la concursuri internaționale de prestigiu : Praga, 1959 și 1962 ; București, 1953 ; Geneva, 1956 și 1962 ; Moscova, 1967, Birmingham, 1966. În anul 1969 a făcut parte din juriul Festivalului Internațional „Primăvara la Praga". Activitatea sa dirijorală debutează în 1963 (cu Sinfonieta de Benjamin Britten, interpretată în cadrul Filarmonicii „George Enescu"). Quintetul de suflători „George Enescu", din cadrul aceleiași Filarmonici bucureștene — quintet al cărui fondator este — repurtează numeroase succese în țară și în străinătate (Cehoslovacia, R.D. Germană). Elev al lui Constantin Silvestri, Paul Staicu se distinge prin desăvîrșita stăpînire a lucrărilor interpretate (în cursul acestui ultim turneu al „Cameratei" a dirijat din memorie, cu excepția Concertului de Vivaldi), prin vibranta concepție personală asupra lucrărilor. Unul din cronicarii spanioli remarcă : „...cu un gest energic, amplu, inspiră versiuni de mare nivel spiritual și admirabil încadrate în stilul dorit..." Și, același cronicar (Miguel Frechilla del Rey, „Triumful extraordinar al unei orchestre și al unui contrabasist excepțional", în „El Norte de Castilla", Valladolid, 7 februarie 1974) își exprimă admirația stîrnită de evoluția excepțională a orchestrei „Camerata".

Solist în Concertul în Re major, op. 6, nr. 3 (transcripție pentru contrabas și orchestră) de Vivaldi a fost remarcabilul tînăr virtuoz Wolfgang Güttler (n. 1945), recentă revelație a școlii interpretative românești, deținător al Premiului II al Concursului Internațional de la Geneva, 1973.

Programul executat în recentul turneu întreprins în Spania de orchestra „Camerata" a cuprins lucrări contemporane românești („Intermezzi op. 12, nr. 1 și 2" de George Enescu și „Codex Cajoni" de Doru Popovici) precum și lucrări din literatura preclasică universală („Concerto grosso în Fa major, op. 6, nr. 2" de Corelli ; „Concerto grosso op. 3, în mi minor" de Händel ; „Concertul în Re major, op. 6, nr. 3" (transcripție pentru contrabas și orchestră) de Vivaldi — alternînd uneori cu „Iarna" din „Cele patru anotimpuri", op. 8 ; „Divertisment în Si bemol major, K.V. 137" de Mozart).

Seria de concerte a fost deschisă cu cel dat în orașul Figueres, în 21 ianuarie. Au urmat, în ordine cronologică : Olot, 22 ianuarie ; la Caja de Ahorros Layetana, 23 ianuarie ; la Sociedad Oscense de Conciertos (Huesca), 24 ianuarie ; Soria, 25 ianuarie ; Gijón, 26 ianuarie ; Aviles, 28 ianuarie ; León, 29 ianuarie ; Vigo, 30 ianuarie ; Pontevedra, 31 ianuarie ; Lugo, 1 februarie ; Santiago de Compostela (mare centru universitar), 4 februarie ; la Sociedad Filarmonica Orensana, 5 februarie ; Valladolid, 6 februarie ; Salamanca, 7 februarie ; Caceres, 8 februarie ; Granada, 10 februarie ; Málaga, 11 februarie ; Ceuta, 12 februarie ; Cadiz, 13 februarie ; Sevilla, 14 februarie ; Badajoz, 15 februarie ; Jaén, 16 februarie ; Murcia, 18 februarie ; Castellón de la Plana, 19 februarie ; Tarragona, 20 februarie ; Barcelona, 21 februarie. În total, 28 concerte al căror răsunător succes a fost reflectat în elogioasele cronici din presa spaniolă.

I. R.

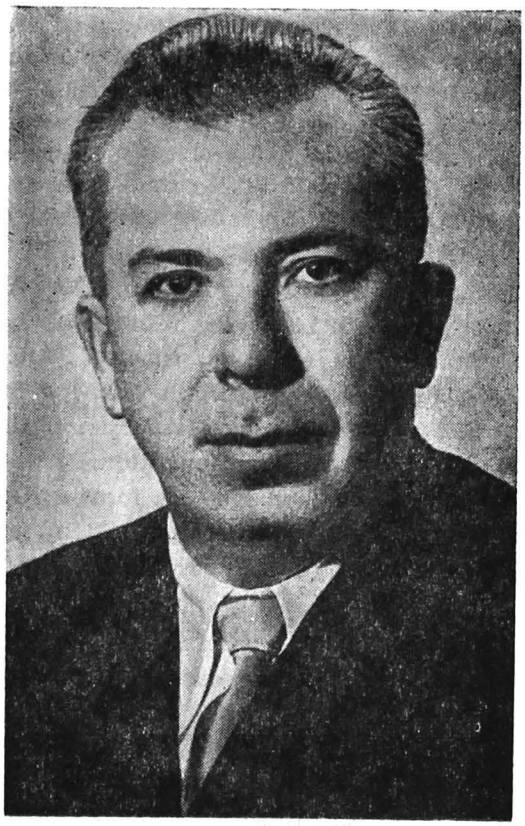
https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

SILHOUETTES

Achim Stoia



STOIA, Achim, compositeur et professeur (n. 8. VII. 1910, Mohu-Sibiu, m. 1973, Jassy). Etudes au *Conservatoire* de Bucarest (1927—1931) avec D. G. KIRIAC et Ioan D. CHIRESCU (théorie-solfège), Alfonso CASTALDI (harmonie, contrepoint, composition), Dimitrie CUCLIN (formes musicales, esthétique musicale), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), George BREAZUL (encyclopédie et pédagogie de la musique), Ştefan POPESCU (dir. chorale); à la *Schola Cantorum*, de Paris (1934—1936) avec Paul le FLEM (contrepoint), Charles KOECHLIN (fugue, polyphonie modale), Fr. RÜHLMANN (dir. orchestre), Ed. SCIORTINO (chant grégorien) et à *l'Ecole Normale de Musique* de Paris (1934—1936) avec Paul DUKAS (composition).

Professeur de musique au Lycée militaire *Mănăstirea Dealului* de Tîrgovişte (1932—1934 et 1936—1937) ; maître de chapelle à l'*Eglise Roumaine* de *Paris* (1934—1936) ; professeur de musique à l'*Ecole Normale* de Focşani (1937—1940), au Lycée *Gheorghe Lazăr* de Sibiu (1940—1943) ; professeur de solfège (1943—1949), harmonie (1949—1950) et recteur depuis 1960 du *Conservatoire* de Jassy ; président (1949—1955) et secrétaire (1955—1968) de la Filiale de l'Union des Compositeurs de Jassy ; professeur d'harmonie et de théorie des instruments au *Lycée de Musique* de Jassy (1950—1960).

Auteur d'articles sur la musique dans : *Muzica, Contemporanul, Cronica* (Jassy) etc. Conférences, concerts-leçons, émissions à la radio. Recueils de folklore et arrangements, en tant que collaborateur de Constantin Brăiloiu, aux Archives de Folklore de Bucarest.

Distinctions

II-e Prix de composition *Georges Enesco,* (1938) ; Prix d'Etat de la R.S. de Roumanie (1952) ; Ordre du Travail (1954) ; Ordre de l'Etoile de la R.S. de Roumanie (1955, 1964, 1971) ; Ordre du Mérite Culturel (1966) ; titre de Professeur universitaire émérite (1970).

SELECTION D'OEUVRES

Musique vocale-symphonique

Cantate de l'Union, vers Florin Petrescu, 1958 ; ***Hymne antique,*** vers Pindare, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro

Musique symphonique

Rondeau, pour orchestre de chambre, 1936 ; *Danse*, 1937 ; *Choral varié*, 1947 ; *Trois danses de Transylvanie*, 1947, Bucarest, ESPLA, 1950, disque ECC 731 ; *Le monde des enfants*, 1950 ; *II-e Suite*, 1952 ; *La sîrba* (danse) *de Moldavie*, 1954 ; *III-e Suite*, 1956 ; *IV-e Suite „La Sibienne"*, 1956; *I-re Rhapsodie moldave*, 1963 ; *V-e Suite*, 1966 ; *VI-e Suite Transylvaine*, *1967 ; Divertissement no. 1, 1970.*

Musique de chambre

Sonate pour deux violons, 1932.

Musique pour piano

Introduction et Passacaille, 1936

Musique pour orgue

Choral varié, 1936

Musique vocale

Lieder et arrangements d'airs populaires, vers de Alecsandri, Coşbuc, Arghezi, Tudor Măinescu et vers populaire ; *La source*, vers Lucian Blaga ; *Trois mélodies*, vers L. Blaga ;*Vocalises.*

Musique chorale

Cinq chansons d'amour, pour choeur mixte et soli, vers populaire, 1957 ; *Dix choeurs sur des chants populaires de Moldavie, Bucarest*, Ed. Musicales ; *Devinettes*, 1968 ; *Tryptique choral*, 1968 ; *Choeurs et arrangements choraux de mélodies populaires*, vers Eminescu, Alecsandri, Coşbuc et vers populaire

Recueils et études de folklore

50 danses de Transylvanie, 1931 ; (Archives de Folklore de Bucarest) ; *234 mélodies et textes populaires*, 1938 (Archives du Ministère des Arts) ; *Mioritza*, dans : Ethos, Focşani, 1941.

Doru Popovici

POPOVICI, Doru, compositeur et musicologue (n. 17. II. 1932, Reşiţa) a étudié la musique au *Conservatoire Municipal* de Timişoara(1942—1944) ; études particulières avec Liviu RUSU (harmonie, contrepoint, formes musicales, 1944—1950) ; études au *Conservatoire* de Bucarest (1950—1955) avec Ioan D. CHIRESCU (théorie de la musique), Paul CONSTANTINESCU (harmonie), Marţian NEGREA (contrepoint), Mihail ANDRICU et Mihail JORA (composition), Theodor ROGALSKI (orchestration), Zeno VANCEA (histoire de la musique), Nicolae PAROCESCU (folklore). Etudes de perfectionnement à l'*Internationale Ferienkurse für neue Musik* de Darmstadt (1968), avec György LIGETI (esthétique musicale), Erhard KARKOSCHKA (analyse des formes), Günter BEKER (instrumentation), Christoph CASKEL (pratique de la percussion dans la composition).

Rédacteur musical à la Radiotélévision Roumaine (depuis 1968). Auteur d'études, articles, chroniques musicales, comptes-rendus dans *Muzica, Contemporanul, Luceafărul, Scînteia, România liberă, Revue roumaine* (Bucarest), *Astra* (Braşov), *Tribuna* (Cluj), *Tomis* (Constanţa), *Ramuri* (Craiova), *Argeş* (Piteşti) etc, et dans la presse étrangère. Concerts-leçons, conférences, communications scientifiques, émissions radiophoniques et de télévision. Membre de la Société Internationale de Composition — SACEM, Paris (dep. 1968).

Distinctions

Ordre du Mérite culturel (1969) ; Prix de l'Union des Compositeurs Yougoslaves, Prix de la Revue *Zvuk* (1970) ; Prix *Pro Musica*, de la Radiodiffusion hongroise (1971) ; Prix *Ciprian Porumbescu*, de l'Académie de R S.R. (1970).

SÉLECTION D'OEUVRES

Opéras

Prométhée op. 13, opéra en un acte, livret du compositeur, d'après Victor Eftimiu, 1958 ; *Mariana Pineda*, op. 28, opéra en un acte, livret du compositeur, d'après Federico Garcia Lorca, 1966 ; *Les noces*, op. 36, ballet en un acte (6 tableaux), livret de Hero Lupescu, 1971.

Musique vocale-symphonique

Pendant le grand passage, op. 10, poème pour ténor et orchestre de chambre, vers Lucian Blaga, 1956 ; *Les colombes de la mort*, op. 11 no. 1, cantate pour Choeur pour voix de femmes et orchestre, vers Ion Pillat, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; *Nuit d'août*, op. 15, poème pour baryton et orchestre, vers Ion Pilat, 1957, Bucarest, Ed. Musicales, 1967 ; 1966 ; *Ma patrie*, poème pour solo baryton et orchestre, vers Vladimir Colin, 1959 ; *Hommage à*

https://biblioteca-digitala.ro

Palestrina, op. 29, cantate, choeur pour voix de femmes (ou deux soli : soprano et mezzosoprano) et orchestre, texte liturgique latin, 1966 ; *In memoriam poetae Mariana Dumitrescu*, op. 32, cantate pour voix grave et orchestre, sur un chant grégorien ancien, texte liturgique, 1967 ; *Deux airs byzantins pour basse et orchestre*, op. 33, no. 4, 1968 ; *Chanson d'amour*, pour solo soprano et orchestre, vers I. Socol.

Musique symphonique

Poème pour orchestre, op. 6, 1954 ; *Tryptique pour orchestre*, op. 7, 1955 ; *Deux esquisses symphoniques*, op. 8 no. 1, 1955, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Concertino pour orchestre à cordes*, op. 9, 1956 ; *Concerto pour orchestre*, op. 17, 1960, Bucarest, Ed. Musicales, 1964, disque ECD 1036 ; *I-re Symphonie*, op. 21, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; *II-e Symphonie, „Spielberg"*, op. 30 1966 ; *Poème byzantin*, op. 33 no. 1, 1968 ; *Codex Cajoni*, op. 33 no. 2, pour orchestre à cordes, 1968 ; *III-e Symphonie, „La Byzantine"*, op. 33 no. 3, pour choeur mixte et orchestre, 1968 ; *IV-e Symphonie, „In memoriam Nicolae Iorga"*, op. 45, pour choeur mixte et orchestre.

Musique de chambre

Sonate op. 3, no. 1, pour violoncelle et piano, 1952; *Sonate op. 3 no. 3*, pour violon et piano, 1953 ; *Elégie*, op. 4, no. 1, pour violoncelle et piano, 1953 ; *Fantaisie „Orphée"*, op. 8 no. 2, trio à cordes, 1955 ; *Praeludium*, op. 8 no. 5, pour violoncelle, 1956, dans : *Petites pièces*, Bucarest, Ed. Musicales, 1963 ; *Sonate* op. 19, pour deux violoncelles, 1960 ; *Quatuor à cordes no.* 1, op. 24 no. 2, 1954 (rev. 1964) ; *Sonate op. 25*, pour deux altos, 1965 ; *Hommage à Ţuculescu*, op. 31, pour piano, violon, alto, violoncelle et clarinette, 1967, Paris, Ed. Salabert, 1968, disque ECE 0341 ; *Musique solennelle*, op. 34, pour violon et piano, 1969.

Musique pour piano

Sonatine op. 3 no. 2, 1953 ; *Deux miniatures*, op. 4 no. 2, 1951 (rev. 1953) ; *Trois chansons de supplice*, op. 8 no. 4, 1956.

Musique chorale

Troix madrigaux, op. 26, sur vers de L. Blaga, pour choeur à 3 voix de femmes, 1965, dans : *Chansons et Madrigaux, choeur pour voix égales*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *Hommage à Eminescu*, op. 27, choeur mixte, vers de George Călinescu, 1966, Paris, Ed. Salabert, 1968.

Musique vocale (voix et piano)

Lieder, Bucarest, Ed. Musicales, 1962.

Orchestrations

Claudio Monteverdi : *Orphée et Euridice* (1966).

Musicologie

Notes sur l'écriture chorale de Ion Vidu, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964 ; no. 2 ; *Le lied contemporain*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1965, no. 9 : *La musique chorale roumaine (Muzica corală românească)*, Bucarest, Ed. Musicales, 1966 ; *L'idée de la liberté et de l'unité nationale dans la création chorale des précurseurs*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 5 : *Les débuts de la musique savante roumaine (Începuturile muzicii culte româneşti)*, (en collaboration avec Costin Miereanu), Bucarest, Ed. Tineretului, 1967 ; *Orientations dans la musique du XX-e siècle*, dans : *Astra*, Braşov, 1967, no. 10 ; *Opinions sur les significations actuelles de la musique*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1968, no. 1 ; *Valeurs et tendances de la musique roumaine*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1968, no. 7 : *Gesualdo di Venosa*, Bucarest, Ed. Musicales, 1969 ; *La musique roumaine contemporaine (Muzica românească contemporană)*, Bucarest, Ed. Albatros, 1970 ; *Le chant flamand*, Bucarest, Ed. Musicales, 1971 ; *La musique elisabethane*, Bucarest, Ed. Musicales, 1972.

Traductions

Amédée Gastoué : *Arta Gregoriană* (L'art grégorien), (en collaboration avec Ileana Raţiu), Bucarest, Ed. Musicales, 1967.

Bibliographie

BERGER, W. G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Bucarest, Ed. Musicales, 1965 ; BUCIU, Dan, *Opera „Mariana Pineda" de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 3 : CODREANU, Petre, *Muzica corală românească de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1967, no. 7 ; COSMA, Viorel, *Zwei neue rumänische Operen*, dans : *Musik und Gesellschaft*, Berlin, février 1967, no. 2 ; GHECIU, Radu, *O primă audiţie : Simfonia II-a de Doru Popovici*, dans : *Informaţia Bucureştiului*, Bucarest, 4 mai 1966 ; PAROCESCU, Nicolae, *Opera „Prometeu" de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1965, no. 1 ; PORFETYE, Andreas, *Simfonia I, de Doru Popovici*, dans : *Muzica*, Bucarest, 1964, no. 2 ; SAVA, Iosif, *„Începuturile muzicii culte româneşti"*, dans : *Munca*, Bucarest, 26 mars 1968 ; ŢĂRANU, Cornel, *O lucrare utilă*, dans : *Tribuna*, Cluj, 21 mars 1969, no. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

Radu Şerban

ŞERBAN, Radu, compositeur (n. 1. XII. 1927, Caracal) études au *Conservatoire* de Bucarest (1948—1952), avec Ion DUMITRESCU (théorie-solfège, harmonie), Paul CONSTANTINESCU (harmonie), Nicolae BUICLIU (contrepoint), Zeno VANCEA (contrepoint), Theodor ROGALSKI (orchestration), Vasile POPOVICI et George BREAZUL (histoire de la musique), Tiberiu ALEXANDRU (folklore).

Inspecteur au Ministère de la Culture (1954—1955), chef de la Rédaction de Musique Légère et du Service de Création de la Radiodiffusion Roumaine (1955—1958). Articles dans la presse musicale. Membre des jurys de divers *Festivales et Concours* nationaux et internationaux de musique légère et de jazz.

Distinctions

Ordre du Mérite Culturel (1969) ; Prix *U.T.C.* (1964), Prix de l'*Union des Compositeurs* (1965) et *Grand Prix* (1966) au Festival de musique légère de Mamaïa ; Prix de l'*Union des Compositeurs* — pour la Chanson — (1968) ; Prix de l'*Union des Compositeurs* — pour l'opérette-comédie musicale — (1969) ; Prix *Sony* au Festival de la Chanson de Tokyo (1970) ; I-er Prix du *Comité d'Etat pour la Culture et l'Art* au Festival national de musique légère (1970).

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique de film

Il était une fois..., mise en scène Bob Călinescu, 1957 ; *Le nouvel An*, ms. en sc. B. Călinescu, 1960 ; *Porto-Franco*, ms. en sc. Paul Călinescu, 1961 ; *L'homme qui est près de toi*, ms. en sc. Horea Popescu, 1961 ; *Le ciel n'a pas de barreaux*, ms. en sc. Francisc Munteanu, 1962 ; *L'ancre*, ms. en sc. B. Călinescu, 1962 ; *Un sourire en plein été*, ms. en sc. Geo Saizescu, 1963 ; *La maison inachevée*, ms. en sc. Andrei Blaier, 1964 ; *Quotidiennes*, ms. en sc. Olimp Vărăşteanu, 1965 ; *Les matinées d'un garçon sage*, ms. en sc. A. Blaier, 1966 ; *Au bal du Samedi soir*, ms. en sc. G. Saizescu, 1967 ; *Dan le merveilleux*, ms. en sc. Ion Truică, 1967 ; *Par trois fois Bucarest*, ms. en sc. Horea Popescu, 1967 ; *Et la légende est née*, ms. en sc. A. Blaier, 1968 ; *C'était mon ami*, ms. en sc. A. Blaier, 1969.

Musique de scène

Un chapeau de paille d'Italie, par Labiche, musical, 1965 (en collaboration) ; *Regarde en arrière avec colère*, par Osborne, musique de scène, 1967 ; *Le café au lait d'adieu*, musical, paroles Aurel Storin, 1969.

Musique légère

Lina Catalina, paroles Emil Gonciu, 1950 ; *Ecris-moi chéri*, paroles Maria Cosma, 1953 ; *Je chante avec toi*, paroles Ion Socol, 1953 ; Demain, paroles I. Socol, 1954 ; *Que tu es beau, Bucarest*, paroles I. Socol et R. Şerban, 1954 ; *Te souviens-tu ?*, paroles Ben Corlaciu, 1954 ; *C'est arrivé dans une gamme*, paroles du compositeur, 1956 ; *Une minute*, paroles Constantin Cîrjan, 1958 ; *Un passant*, paroles C. Cîrjan, 1958 ; *Sur des cordes de guitare*, paroles A. Felea, 1958 ; *L'arbre aux moineaux*, paroles C. Cîrjan, 1958 ; *Il suffit d'une mélodie*, paroles M. Fortunescu, 1960 ; *Chanson d'amour*, paroles C. Cîrjan, 1960 ; *Sur le littoral*, paroles G. Mihalache, 1961 ; *Ma ville natale*, paroles C. Cîrjan, 1962 ; *Amour, amour*, paroles C. Cîrjan, 1962 ; *Tu ne veux pas la lune, toi !* paroles C. Cîrjan, 1963 ; *Choix de mélodies*, I, 20 pièces, 1963 ; *A un pas du bonheur*, paroles Eugen Mirea, 1964 ; *Si tu aimes vraiment*, paroles C. Cîrjan, 1964 ; *Deux hirondelles*, paroles C. Cîrjan, 1964 ; *Trop tard*, paroles Mihai Maximilian, 1964 ; *La pluie frappe dans ma fenêtre*, paroles M. Maximilian, 1964 ; *Etrange*, paroles M. Maximilian, 1964 ; *Dis-le-moi et je te croirai* paroles M. Maximilian, 1965 ; *Je t'aime toujours*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *Cher ami*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *L'oubli*, paroles C. Cîrjan, 1966 ; *La rue*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Ce mot*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Un millier d'années*, paroles M. Maximilian, 1967 ; *Choix de mélodies*, II, 20 pièces, 1967 ; *Il n'est pas trop tard*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Je me demande pourquoi*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Un instant*, paroles C. Cîrjan, 1967 ; *Sur un mot de toi*, paroles C. Cîrjan, 1968 ; *Hé ! Bistro !*, paroles Tudor Măinescu, 1968 ; *Mon Bucarest*, paroles C. Cîrjan, 1968 ; *Petite voisine, petite voisine*, paroles G. Mihalache, 1969 ; *Mademoiselle*, paroles A. Storin, 1969 ; *Si vous le voulez ainsi*, paroles A. Storin, 1969 ; *Le garçon qui porte des fleurs*, paroles A. Storin, 1969 ; *Et il pleuvait...*, paroles A. Storin, 1969 ; *Les nigauds*, paroles A. Storin, 1969 ; *Ce jour-là, sans nom*, paroles Mihai Obogeanu, 1970; *Sur de vieux sentiers*, paroles C. Cîrjan 1970 ; *Basilic et jasmin*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Chemin désert*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Amour absurde*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Je te demande trop, peut-être ?*, paroles C. Cîrjan, 1970 ; *Gardons ce secret*, paroles C. Cîrjan, 1970.

N.B. Toutes les compositions de musique légère sont publiées à Bucarest aux Editions Musicales et gravées sur disques *Electrecord*.

https://biblioteca-digitala.ro

Liviu Rusu

RUSU, Liviu, compositeur et musicologue (n. 27. VI. 1908, Cuciurul-Mare), a étudié la musique à Cernăuți, avec Richard BRODKORB (harmonie, contrepoint, formes musicales) ; au *Conservatoire* de Bucarest (1928—1932) avec Victor GHEORGHIU (théorie-solfège), Mihail JORA (harmonie, contrepoint, orchestration, composition), Dimitrie CUCLIN, (Formes musicales, composition), Constantin BRĂILOIU (histoire de la musique, folklore), George BREAZUL (encyclopédie et pédagogie de la musique), Ștefan POPESCU (dir. choral), Silvio FLORESCU (violon). A suivi les cours d'histoire de la philosophie et de sociologie à la Faculté des Lettres et de Philosophie de Bucarest (1932—1933).

Professeur d'harmonie, contrepoint et formes musicales au *Conservatoire* de Cernăuți (1932—1940) ; maître de choeur de la Société musicale *Armonia* (1936—1940) ; professeur d'histoire de la musique et des formes musicales au *Conservatoire* de Timișoara (1944—1950) ; altiste-solo et secrétaire musicale de la Philharmonie *Banatul* de Timișoara (1947—1957), secrétaire de la Filiale de l'Union des Compositeurs de Timișoara (1954—1957), rédacteur-en chef des Editions Musicales de Bucarest (1958—1960). Etudes, articles, chroniques musicales, comptes-rendus dans : *Muzica, Muzică și Poezie, Studii de muzicologie, Junimea literară, Glasul Bucovinei* etc. Concerts-leçons, émissions radiophoniques.

SÉLECTION D'OEUVRES

Musique de chambre

Petite sonate pour violon et piano, 1955, Bucarest, ESPLA, 1956 ; *Sonate pour clarinette de piano,* 1956, Bucarest, Ed. Musicales, 1958.

Musique vocale (voix et piano)

Trois ballades avec soldats, vers Mircea Streinul, 1954 ; *Cinq poèmes,* sur un vers de Ion Pillat, pour voix et flûte ; *Doïna et chanson de haïdouk,* vers Șt O. Iosif, 1956 ; *Petru Cercel,* vers M. Streinul, 1956 ; *Deux chansons,* sur vers de Șt. O. Iosif, 1957.

Musique chorale

Dix choeurs mixtes, 1937 ; Dix choeurs pour voix d'hommes, 1937 ; *Trois colinde du Bihor,* 1938. Ed. M. Silvestru, 1938 ; *Cinq chansons militaires de Bukovine,* 1940, Ed. M. Silvestru, 1940 ; *Cinq chansons d'amour,* choeur mixte, vers populaire, 1955, dans *Muzica,* Bucarest, 1956, suppl. no. 1—3 ; *Choeurs polyphoniques,* 1956, Bucarest, ESPLA, 1957 ; *Cinq sonnets,* sur des vers d'Eminescu, choeur pour voix d'hommes, 1962, Bucarest, Ed. Musicales, 1964 ; *L'étoile du jeune âge,* suite pour choeur mixte, vers Alfred Margul Sperber, 1963.

Musicologie

Pour un ouvrage fondamental de la musique roumaine (Pentru o carte de temelie a muzicii românești), Impr. I. Vesper et M. Streinul, 1934 ; *La musique en Bukovine,* dans : *Muzica românească de azi,* Bucarest, Ed. Marvan, 1939 ; *Ioan D. Chirescu au service de la musique chorale (Ioan D. Chirescu în slujba muzicii corale),* Bucarest, Ed. Musicales, 1959 ; *Perspectives et préoccupation théoriques dans l'histoire de la musique roumaine,* dans: *Studii de muzicologie,* Bucarest, 1966, no. 2 ; *Les formes rudimentaires de la polyphonie au Moyen Âge,* mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp. ; *La tonalité à la lumière des théories harmoniques,* mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp. ; *Histoire de la théorie de la musique en Roumanie,* mss. dans la Bibliothèque de l'Union des Comp.

Traductions

I. V. Sposobin. *Théorie élémentaire de la musique,* Bucarest, Ed. Musicales, 1959 (en collab. avec Paul Donici) ; N. A. Rimski-Korsakov. *Principes d'orchestration,* 2 vol., Bucarest, Ed. Musicales, 1959 (en collab. avec Bogdan Moroianu) ; A. A. Alsvang. *Beethoven,* Bucarest, Ed. Musicales, 1960 (en collab. avec P. Donici) ; S. Grigoriev et T. Müller *Manuel de polyphonie,* Bucarest, Ed. Musicales, 1963 (avec une étude introductive) ; I. Iampolski. *Doigté du violon,* Bucarest, Ed. Musicales, 1964.

Editions critiques

Recueil de choeurs mixtes et pour voix d'hommes, des compositeurs de la Bukovine, Bucarest, Ed. Soc. pentru cultură și literatură română, 1937 ; *„Corbea"* de Paul Constantinescu, Ed. M. Silvestru ; *Quatre choeurs mixtes* de Mihail Jora, Ed. M. Silvestru ; *La liturgie solennelle* de Sabin Drăgoi, Ed. M. Silvestru ; Eusebie Mandicevschi. *Oeuvres choisies,* Bucarest, Ed. Musicales, 1957 (avec une étude biographique).

https://biblioteca-digitala.ro

Miniatures pour piano

Sous ce titre, „Electrecord" a gravé une série de „miniatures" écrites par des compositeurs appartenant à des générations différentes, et qui, en cultivant ce genre, l'ont servi de manière méritoire, leurs créations ayant les caractères et les attributs de la bonne musique. Citons, comme preuve à l'appui de notre affirmation, le cas d'Enesco lequel, vers ses 15 ans, composait de semblables „miniatures" pour piano... ce sont elles d'ailleurs qui ouvrent le disque dont nous nous proposons de nous occuper.

Tout premièrement un Prélude où vibre cette note spécifiquement énescienne de „rêverie" qui ne fera défaut, plus tard, à presqu'aucune de ses oeuvres, jusque dans Oedipe. Le *Prélude* est marqué déjà au coin de l'originalité d'Enesco et dificilement on y trouverait des influences du dehors de la personnalité du musicien. Quand même, mais si peu, quelques vagues ressemblances, des moments d'atmosphère plutôt, avec certains des *Préludes* de Skriabine ! Mais, le prélude énescien finit sur une cadence majeure, picarde, ce qui rappelle les préférences de toute sa vie pour les tonalités lumineuses, majeures, que par ailleurs, il a exprimé textuellement plus d'une fois, à propos de Beethoven ou de Mozart, par exemple : „...qu'il est beau lorsqu'un ouvrage s'achève en do majeur..."

Bien que la composition date de l'époque de son apprentissage à Paris, on ne saurait que difficilement y découvrir des influences d'école. Tout au contraire, nous sommes portés à défendre l'authentique originalité du musicien „en herbe" qu'Enesco était alors, mais qui déjà promettait de briller radieusement plus tard.

Dans la miniature suivante intitulée *Hommage à Fauré,* Enesco apporte l'hommage de sa reconnaissance à son ancien maître. Comme il existe un *Hommage à Couperin,* un *Hommage à Debussy,* dûs à de grands et célèbres musiciens qui, par des ouvrages *ad-hoc* commémoraient des personnalités musicales disparues, de même un groupe d'admirateurs de Fauré, parmi lesquels Ravel, Florent Schmitt, Enesco, composèrent chacun une oeuvre dédiée à la mémoire de l'illustre musicien. Ecrit vers 40 ans, en pleine maturité artistique, *l'Hommage à Fauré* (composé à la suite d'une invitation formelle reçue de la part de *La Revue musicale*) est tributaire — chose sans doute voulue — de l'art de Fauré. D'ailleurs „on est toujours le fils de quelqu'un" et Fauré, certes, a été l'un de ses pères spirituels.

Trois morceaux de la Suite sur thèmes populaires de la vallée des Tîrnave — de Tudor Ciortea — expriment avec éloquence le caractère musical spécifique de cette région. Grand amateur de folklore authentique, le compositeur le laisse... chanter, en sorte que les quelques interventions absolument nécessaires ne sont que des moindres, afin de ne rien ôter de la beauté ancestrale et pérenne du chant populaire.

C'est le cas de la *Colinda* — captivante de candeur virginale, de pureté, mais aussi d'austère simplicité —, dont le caractère spécifique et à peine précisé par une ponctuation simple d'accords ; ensuite, particulièrement originale, cette *Danse nuptiale* („Perina"), que nous aurions pensée plus vive, plus animée, plus exubérante, mais qui en réalité débute par des sonorités pleines de calme, dans un tempo bien établi. Peu à peu, le compositeur enrichit la mélodie, elle devient pour un moment tourbillonnante, puis, bien sage, revient à l'état initial. Par contre, *La chanson de la „claca"* est particulièrement animée, voire même onomatopéique puisqu'elle évoque si suggestivement l'incessant bruissement du fuseau qui tourne, qui tourne, sans s'arrêter..

Paul Constantinescu, lui, a cultivé avec un succès égal les amples formes symphoniques et vocales-symphoniques, aussi bien que celles, plus réduites, des „miniatures", qu'il a pourtant élevées à son propre degré de maîtrise artistique. La *Colinda* apporte quelque chose de la gravité de Bach, dans l'exposition — dénudée dirait-on — du thème initial. Ensuite, celui-ci gagne en diversité, est amplifié, traverse des tonalités différentes, mais ne cesse de transparaître dans sa pureté primaire jusque dans les variantes les plus diverses. Le second morceau, *Clameur à l'Etoile,* confirme l'observation ci-dessus : le compositeur, dont les moyens d'expression sont des plus variés, n'hésite pas à garder le thème direct, martelé et pur, n'y intervenant que trop peu.

Alexandru Paşcanu se consacrait souvent à la musique à programme. C'est, aussi, le cas de la *Suite* que nous apporte le disque dont nous nous occupons, dont les titres suggèrent du premier coup d'oeil l'intention du compositeur et guident l'attention de l'auditeur. *Lever du soleil* est un morceau en quelque sorte pastoral, idyllique. L'écriture en est simple et modale. L'ensemble du morceau suggère au début l'aurore, ensuite, l'air s'amplifiant, on se rend compte, petit à petit, de l'astre qui apparaît, qui monte, qui atteint sa radieuse plénitude.

La vie commence exprime le mouvement embrassant la nature avec les premiers gestes de l'activité quotidienne. Un filon mélodique populaire très connu est cependant enrichi par le compositeur qui l'harmonise à plusieurs reprises, mais sobrement.

Chanson de dor apporte du lyrisme, de la générosité. Sans se tacher, cependant, de mièvrerie, grâce à des harmonisations parfois légèrement acidulées. La conclusion nous offre des *Jeux d'enfants,* sur un thème extrêmement simple. C'est le thème bien connu dans le peuple des jeux enfantins, sur lequel le compositeur revient pour le rendre plus divers, plus riche. La chanson regorge de vie et d'animation.

Vinicius Grefiens nous donne quatre miniatures musicales à partir de sources exclusivement populaires. *Evocation* est un air simple et pur, tel une *colinda,* respirant le lyrisme. Le tout est écrit dans une mode parfaitement diatonique.

Perpetuum mobile, plus courageuse comme touche, suggère, le titre l'indique, le mouvement continuel ; le thème est, en somme, un thème de danse, très bref.

Berceuse, véritable berceuse par le rythme et qui, par cela même, répond fidèlement au titre. L'écriture harmonique semble plus puissante.

La chanson du brave clôt ce petit cycle, en apportant par ailleurs des expansions harmoniques assez audacieuses.

Dan Constantinescu attaque lui aussi avec succès la miniature musicale. Dans *Prêlude,* les sonorités organisées semblent toujours un peu le fait du caprice du compositeur et font l'auditeur en quelque sorte méditer... Le caractère segmentaire de la pièce musicale constitue l'un de ses traits spécifiques.

Improvisation est une composition absolument fidèle au titre. Rythmes variés, certaine discontinuité du discours musical, sonorités variées fréquentes, exploitation toute spéciale du registre aigu — et même du registre grave —, rien n'y manque pour que le morceau soit véritablement dans la note de l'improvisation... laquelle, pour ne rien perdre de son cachet imprévisible, s'arrête brusquement !

Nocturne, tributaire de quelques accents debussystes, est cependant soumise, quant à l'écriture, au gouvernement de la pensée sérielle, ici comme dans certaines autres de ses compositions. Il convient de relever que Dan Constantinescu réussit à créer une atmosphère de rêve. Une rêverie, dirions-nous, active !

Il faut dire qu'en général sa musique, peut-être moins accessible dans l'immédiat, gagne à être écoutée souvent.

https://biblioteca-digitala.ro

Last but not least, Corneliu Gheorghiu, l'interprète, le pianiste. Représentant d'élite de l'interprétation pianistique roumaine, celui-ci trouve dans sa besace des talents divers qui légitiment la haute position acquise sur l'échelle de l'art musical d'interprétation et qu'il doit — non seulement à sa nature douée — mais aussi à sa dévotion persévérente à l'art des sons, à sa vigueur infatiguable, à son permanent élan vers la nouveauté.

Titulaire de la chaire de piano au Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest, Corneliu Gheorghiu a travaillé sans trève pour se bâtir un vaste répertoire qui s'étend depuis les maîtres pré-classiques aux plus authentiques messagers de la musique contemporaine. Ce que nous aimerions surtout souligner c'est ce fond *d'intellectuel* véritable de l'artiste de fin et serieux savoir qu'est Corneliu Gheorghiu. Un fond allié à une grande sensibilité et à un élan permanent vers le polissement incessant de son art d'interprétation. Tout ceci le met en mesure de dominer, discrètement, mais avec autorité, l'acte de l'interprétation, quel que soit le morceau qu'il exécute.

La manière variée autant que brillante dont il présente cette musique miniaturale exprime avec éloquence de quelle capacité artistique jouit celui qui excelle pareillement — avec une égale compétence — dans les grands chefs-d'oeuvre de la musique universelle.

„Marsyas" D'Alfonso Castaldi

Récemment, dans des conditions graphiques excellentes, l'Union des Compositeurs a fait paraître aux Editions Musicales la partition pour orchestre du poème symphonique *Marsyas* d'Alfonso Castaldi. C'est là un acte de culture véritable, puisqu'on sait à quel point Castaldi a marqué son nom sur le livre de la musique roumaine comme éminent pédagogue d'une part — sur les bancs du Conservatoire de Bucarest, nombreuses ont été les générations d'élèves qu'il a formés —, comme remarquable compositeur, d'autre part.

Originaire de cet ardent *mezzogiorno* italien qui donna tant de personnalités à la musique universelle, Castaldi vint néanmoins s'installer définitivement en Roumanie où il arrivait à la fin du siècle passé comme professeur de musique, mais où il allait devenir un des brillants messagers de l'art musical roumain, ainsi qu'un admirable citoyen animé d'amour pour sa nouvelle patrie.

Ce n'est que justice que l'Union des Compositeurs ait choisi — parmi d'autres de ses compositions — le poème symphonique *Marsyas*, puisque ce dernier est en vérité représentatif de l'art de Castaldi.

M'emparant de l'occasion qui m'est offerte comme signataire de ces lignes, j'essaierai d'évoquer en quelques mots l'exécution de *Marsyas* à l'Athénée Roumain il y a plus d'un demi-siècle (plus précisément en décembre 1922) lorsque le compositeur dirigea personnellement son oeuvre à la tête de l'orchestre philharmonique de Bucarest. Castaldi était, suivant l'expression, „un chef d'orchestre du dimanche". Mais il est certain que cela ne l'empêchait pas de posséder à merveille sa composition et jusqu'à ses dernières notes. J'ai eu même la chance d'assister à une des répétitions. Le chef d'orchestre exigeait un jeu plein de nuances et d'expression ; aussi, expliquait-il à l'orchestre absolument tous les détails ; il le faisait dans un roumain fort bon d'ailleurs (il se trouvait en Roumanie depuis plus d'un quart de siècle), mais, comme tous les Italiens, sans prononcer les „ă" et les „î" spécifiques de notre langue ; de plus, à cause des nombreuses similitudes entre les deux langues soeurs, il utilisait certains mots en italien, comme par exemple cet „aspetate" qu'il répétait au lieu de „așteptați", etc., ce qui donnait à son parler une note de pittoresque et beaucoup de saveur.

C'était un puissant tempérament et un musicien d'élite. Plutôt sec, énergique, un peu cassant parfois dans ses gestes, sa présentation du poème n'en fut que plus suggestive. Et ses explications, musicales par excellence et peu enclines à la „littérature" en marge de son texte, particulièrement précieuses.

C'est en fait l'expression musicale de la célèbre légende mythologique du combat entre le frigien Marsyas, joueur de flûte, et Apollo, dieu de la lumière et de l'harmonie, qui, lui, joue de la lyre. Le combat cessant sur la défaite de Marsyas, celui-ci meurt tragiquement, attaché au tronc d'un arbre et écorché vif...

Ecrit en 1907 — entre deux parties de tric-trac au Café Kübler, avec le peintre Luchian, tel qu'il l'affirma une fois non sans quelque coquetterie, au cours d'une interview —. *Marsyas* jouit dès le commencement de l'admiration du monde musical, à Paris, Rome, Chicago, Rostock, etc.

En employant, entre autres, les procédés d'écriture musicale nouvellement pénétrés dans la technique du métier de l'époque, Castaldi compose un ouvrage de grande beauté, serti d'accents dramatiques. Le début de l'oeuvre suggère le sylène Marsyas par un jeu de flûte plein d'envolée qu'accompagnent d'autres instruments symbolisant le cortège des femmes et des nymphes le glorifiant.

Apollo, ce grand maître du jeu de lyre, est évoqué par la harpe et des violons et son triomphe sur Marsyas, s'exprime en de complexes sonorités de fanfare, lorsque les muses jubilent.

Mais suit le tragique épisode du châtiment de l'orgueilleux Marsyas, où percent des cris de désespoir, des accents de douleur et l'écho des pleurs de tous ceux qui chérissaient Marsyas et des larmes desquels se forma un ruisseau se jetant loin dans la mer...

La musique du poème a eu une grande portée sur l'art musical des compositeurs roumains qui, je l'ai dit tout-à-l'heure, étaient redevables à Castaldi de leur formation artistique.

J.-V. PANDELESCU

Partitions et livres parus aux Editions musicales

Musique symphonique

ANDRICU, Mihail, *Six portraits*, op. 113 ; CASTALDI, Alfonso, *Marsyas*, poème symphonique ; PASCANU, Alexandru, *Poème des Carpathes* ; POPA, Aurel, *Concerto pour trompette et orchestre.*

Musique de chambre

MOLDOVAN, Mihai, *Quatuor à cordes ;* VULCU, Sorin, *Improvisation* exotique, pour flûte (clarinette en Si), marimba, instruments de percussion et bande magnétique ; WINKLER, Adalbert, *Sonatine*, pour violon et piano ; XENOPOL, Margareta, *Dix romances*, pour voix et piano.

Musicologie

BRAILOIU, Constantin, *Opere (Oeuvres)*, vol. III ; CIOMAC, Emanoil, *Poeții armoniei (Les poètes de l'harmonie)*, 2-e éd. ; MASSOFF, Ioan, *Glorioasa existență a tenorului Grigore Gabrielescu (La glorieuse vie du ténor Grigore Gabrielescu)* ; MAVRODIN, Alice, *Rameau* ; PALADI, Martha, *Orlando di Lasso* ; POPESCU-JUDEȚ, Eugenia, *Dimitrie Cantemir* ; RAȚIU, Ileana, *Bizet.*

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica — Nr. 5 — 48 p. — Bucureşti mai 1974

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“ Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găseşte la chioşcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secţie muzicală şi la Magazinul „Muzica“, din Bucureşti, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii din întreprinderi şi instituţii.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — Bucureşti — Calea Griviţei nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.
Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe copertă :

Un grup de compozitori împreună cu membrii Coralei „Cîntarea României“ din Tîrgovişte

I. P. Informaţia — 1318

64.421

Preţul lei 7